

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



TESIS DOCTORAL

El teatro cómico de Enrique García Álvarez

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Elena Palacios Gutiérrez

DIRECTOR

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El teatro cómico de Enrique García Álvarez

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Elena Palacios Gutiérrez

DIRIGIDA POR

Javier Huerta Calvo

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)
Programa de Doctorado de Historia y Teoría del Teatro
Curso académico 2014-2015

Elena Palacios Gutiérrez

EL TEATRO CÓMICO DE ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ



Tesis doctoral
dirigida por Javier Huerta Calvo

Madrid
Universidad Complutense de Madrid
2015

A mi padre.

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN A UN COMEDIÓGRAFO OLVIDADO.....	15
1. Enrique García Álvarez y la recepción de su obra.....	17
2. Perfil biográfico	25
3. Inicios literarios.....	37
4. Obras teatrales en solitario	38
5. Obras teatrales en colaboración	41
6. Colaboradores musicales.....	60
7. El éxito de su teatro: las ganancias de un comediógrafo	62
8. Escritos no dramáticos	66
 CAPÍTULO 1: ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ EN LA TRADICIÓN DEL TEATRO CÓMICO	
BREVE	71
1. 1. Los títulos.....	73
1. 2. El prólogo.....	79
1. 3. El género chico: la continuación del teatro breve	80
1. 4. Los géneros y su denominación en la obra de García Álvarez	85
1. 4. 1. La zarzuela.....	89
1. 4. 2. El juguete	96
1. 4. 3. El sainete.....	104
1. 4. 4. El entremés	110
1. 4. 5. La revista	112
1. 4. 6. El pasillo	117
1. 4. 7. La comedia.....	120
1. 4. 8. La parodia	123
1. 4. 9. La farsa	126
1. 4. 10. Otros géneros	128

CAPÍTULO 2: ESTRUCTURA Y TEMÁTICA	133
2. 1. El punto de partida: ideas teatrales	135
2. 2. Configuración de las obras	138
2. 2. 1. División en actos y cuadros	138
2. 2. 2. Uso de prosa y verso	140
2. 2. 3. Los cantables	142
2. 3. Estructura dramática	146
2. 4. Temática	153
2. 4. 1. El amor y las relaciones interpersonales	156
2. 4. 2. España: sociedad y política	161
2. 4. 3. El mundo del espectáculo	176
 CAPÍTULO 3: EL TEATRO DE ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ Y SU CIRCUNSTANCIA	181
3. 1. Temporadas y horarios: los estrenos	183
3. 2. El tiempo en la obra de Enrique García Álvarez	188
3. 2. 1. Ubicación temporal	189
3. 2. 2. Concreción temporal	204
3. 2. 3. El tiempo dramático	214
 CAPÍTULO 4: ESPACIOS DE LA COMICIDAD	223
4. 1. Espacio y espacios	225
4. 2. La proliferación de los teatros: lugares de estreno	227
4. 3. La escenografía	235
4. 4. Los escenógrafos	239
4. 5. La maquinaria y los efectos escénicos	242
4. 6. La iluminación: las nuevas posibilidades de la luz eléctrica	246
4. 7. El espacio escénico y dramático	251
4. 8. Los espacios en la obra de Enrique García Álvarez	252
4. 8. 1. Espacios geográficos únicos	255
4. 8. 2. Espacios geográficos múltiples	265
4. 8. 3. Los espacios de sociabilidad frente a la vida íntima: exteriores e interiores	267

4. 8. 3. 1. Exteriores	270
4. 8. 3. 2. Interiores	278
4. 8. 3. 3. Espacios neutros.....	287

CAPÍTULO 5: EL MUNDO DRAMÁTICO DE ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ:

LOS PERSONAJES	289
5. 1. El personaje dramático.....	291
5. 2. La sociedad de la época y su reflejo en la obra de García Álvarez.....	293
5. 3. La caracterización del personaje	305
5. 4. Galería de tipos	322
5. 4. 1. La portera.....	324
5. 4. 2. La criada	325
5. 4. 3. La modistilla y otros oficios femeninos.....	326
5. 4. 4. La viuda	328
5. 4. 5. La solterona	330
5. 4. 6. El guardia.....	332
5. 4. 7. El sereno	335
5. 4. 8. El mendigo.....	336
5. 4. 9. El ciego, el cojo, el sordo y otros disminuidos	337
5. 4. 10. El cesante	339
5. 4. 11. El fresco	342
5. 4. 12. El torero	358
5. 4. 13. El fotógrafo.....	360
5. 4. 14. El inventor	362
5. 4. 15. El médico	364
5. 4. 16. El suicida	366
5. 4. 17. La gente del espectáculo	368
5. 4. 18. El cursi, el hortera y el modernista	371
5. 5. Otros personajes.....	374

CONCLUSIONES	377
--------------------	-----

APÉNDICES	383
I. Lista de obras por colaboradores	385
II. Lista de obras por orden cronológico	430
III. Lista de obras por género	436
IV. Lista de obras por abreviaturas	442
 GALERÍA FOTOGRÁFICA	 447
1. Imágenes y caricaturas de Enrique García Álvarez	449
2. Estrenos teatrales	465
 BIBLIOGRAFÍA	 521
A. Bibliografía primaria	523
B. Otros escritos del autor	538
C. Bibliografía sobre Enrique García Álvarez	538
D. Obras de teoría y crítica literaria	556
E. Otras obras consultadas	580
 SUMMARY	 587

PRÓLOGO

Enrique García Álvarez nunca fue mi autor de referencia. Jamás había tenido noticia de él antes de que me fuera propuesto como proyecto de tesina. Sin embargo, desde mi primer acercamiento a su persona y a su labor como dramaturgo, se me reveló como un personaje muy singular: divertido, curioso, ingenioso, cómico, etc. Por alguna razón sentí que no era un comediógrafo más de la lista de innumerables autores dentro del género chico. A pesar de sus colaboraciones con los grandes del panorama (Arniches, Muñoz Seca, Paso, etc.), por razones que aún me serían difíciles de explicar aun después de haber redactado este trabajo, su figura siempre había permanecido en un segundo plano. Mi propósito no es otro que el que dar luz y visibilidad a un literato interesante e influyente en el ámbito teatral de la época.

Poseedor de un ingente número de libretos, la reconstrucción de sus pasos no ha resultado siempre fácil, pues las fuentes manejadas han sido de lo más diverso. Mis investigaciones comenzaron por la determinación de sus obras. Una empresa laboriosa si se tiene en cuenta que las autorías de la época son en ocasiones confusas y que no todas las piezas se publicaban, ya que dependía de su éxito en escena, si es que llegaban a estrenarse. Para ello procedí a la consulta de los archivos de la SGAE, críticas teatrales, documentación personal de los herederos del autor y otros tantos volúmenes de referencia que me permitieron esclarecer este asunto. El análisis y crítica de sus escritos también se convirtió en una tarea larga que hice con dedicación y esmero. Buscar similitudes y diferencias en sus libretos supuso el manejo de mucha información que, a veces, fue complicada de sintetizar y fundamentar con las oportunas referencias bibliográficas.

Esta tesis tiene por cometido hacer un estudio en profundidad de la vasta producción de Enrique García Álvarez. Se ha procedido al análisis de aspectos estructurales como el tiempo, el espacio, la temática o los personajes de su mundo dramático. Igualmente, acompaño mi trabajo de un capítulo introductorio a modo de reconstrucción de su vida y su repercusión en la literatura. Al final de estas páginas, he incluido un apéndice fotográfico que ilustra algunos momentos de su andadura personal y profesional.

En cualquier caso, lo que empezó siendo un primer acercamiento a su persona y producción se ha acabado convirtiendo por tanto en esta tesis doctoral que hoy presento. Por cuestiones ajenas a mi voluntad, básicamente laborales, su conclusión se ha demorado más de lo que esperaba, pero por fin veo culminada mi investigación de estos últimos años. Sin duda, esto no hubiera sido posible sin muchas de las personas que me han acompañado en este camino. En primer lugar, me gustaría agradecer su buena disposición y trato al nieto de Enrique García Álvarez, don José Luis González García, que me recibió con gran amabilidad, facilitándome datos personales de su abuelo y ayudándome a reconstruir algunos de sus avatares. Recuerdo, así, las tardes que pasamos revisando documentos e intentado dilucidar puntos problemáticos relativos a los escritos de su familiar. En segundo lugar, a Javier Huerta Calvo, director de esta tesis, por su paciencia y ánimo para conmigo. Y como no puede ser de otra manera, a familiares y amigos que tanto me han alentado en los instantes más críticos de esta redacción. Entre todos ellos no puedo sino destacar a mi padre, Emilio Palacios Fernández, profesor de esta casa e incansable y minucioso trabajador, que me instó a que no abandonara este proyecto con su cariño y sabiduría; a mi querido y admirado tío, Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, por su entera disposición y sus consejos; y a mi madre, Milagros Gutiérrez Díaz-Bernardo, siempre incondicional.

INTRODUCCIÓN: UN COMEDIÓGRAFO OLVIDADO

1. ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ Y LA RECEPCIÓN DE SU OBRA

Con el correr de los años, la Literatura relega al olvido a importantes escritores que, por su destacada labor en un determinado momento histórico, no merecerían dicha condena. Ejerciendo su tiranía, los sitúa en un segundo plano y los excluye, en ocasiones sin criterio, de la nómina de autores de primera fila, tan difícil de justificar a veces. A finales del siglo XIX y sobre todo en las primeras décadas del XX, Enrique García Álvarez quedaba lejos de ser uno de los tantos comediógrafos efímeros que entonces surtían con sus obras al género chico y satisfacían la alta demanda en el contexto de producción del teatro por horas. Sin embargo, pese a lograr una enorme popularidad en su época, ser autor de un número considerable de libretos y cosechar abundantes éxitos por su salero y gracia natural, hoy en día continúa siendo un completo desconocido a los ojos del gran público y una discreta figura para muchos investigadores.

A pesar de que sus piezas en solitario son solo una mínima parte en relación con el total de su producción, y de que sus más destacados logros llegaron junto a otros autores, sus triunfos y obras centenarias fueron muy numerosos, lo que nos impide comprender el porqué de este silencio frente a la notoriedad de algunos de sus compañeros. A nuestro juicio, García Álvarez no era un simple colaborador, pues poseía la suficiente personalidad para imprimir su sello cómico en sus creaciones, pero, aún en nuestros días, su nombre permanece en la sombra, como el de muchos otros que todavía están a la espera del reconocimiento de su labor literaria.

De forma general, puede decirse que los artículos, libros, referencias en manuales y demás noticias que existen sobre García Álvarez son inversamente proporcionales a su vasta producción. Salvo excepciones, hay una tendencia a estudiarlo desde una perspectiva simplista y limitada, y a la estela de otros como Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca. Lo más frecuente es que se centren en su caótica y curiosa vida, cargada de historietas y anécdotas, o analicen aspectos muy concretos de su producción teatral, ya sea una obra, su aportación al género del astracán o su contribución en la configura-

ción del personaje del fresco. Apenas hay quien se preocupe de su trayectoria y ahonde en sus valores literarios, sus logros artísticos o simplemente le conceda relevancia por sí mismo y lo aborde de manera independiente.

Esta escasez de datos actual contrasta con la atención que en su momento suscitó¹. A pesar de los detractores con los que contaba el género chico, el apoyo de una gran parte del público, que acudía a las funciones con el fin de entretenerse y pasar un rato divertido, hizo que García Álvarez gozara de una notable estima. Pocos escritores podrían presumir entonces de ser, aun en vida, el motivo central de un libro en el que se narraran sus vivencias y se reflexionara, aunque desde un punto de vista un tanto particular, sobre su labor teatral. José Casado en *Las pirámides de sal* [1919] le rindió su particular homenaje desde el cariño, la amistad y la simpatía. Con él colaboraron otros escritores, también cercanos al comediógrafo, que vertieron sus opiniones. Si bien la información que nos ofrecen resulta parcial, ya que, cuando aparece, al autor aún le quedaban más de diez años de vida y bastantes obras por estrenar, todavía hoy podemos considerarlo el estudio más completo sobre el comediógrafo. Carente de la dimensión crítica propia de la filología actual, el volumen hacía una semblanza del personaje, recogía testimonios varios y entrevistas al autor, interesantes por verter en algunas de ellas sus ideas teatrales, y hablaba de su trayectoria dramática o de sus piezas centenarias. Era, en definitiva, un compendio de informaciones que rebasaba lo estrictamente literario y nos dibujaba a un hombre polivalente y lleno de curiosidades.

Un año después, aparece la *Historia del género chico* de Marciano Zurita [1920] que, con un matiz muy diferente al de Casado, se convierte en obra de referencia para los estudiosos de este tipo de teatro. En ella se ponía de relieve la decadencia de este fenómeno de enorme relevancia social y cultural, y no olvidaba entre sus páginas a uno de sus mayores exponentes: Enrique García Álvarez. Así, en el capítulo dedicado al sainete se hablaba del comediógrafo y se analizaba la contribución de este a dicho subgénero. Por su parte, en el apartado sobre la escritura en colaboración, se reflexionaba sobre su aportación en los trabajos conjuntos con Arniches. En este sentido, puede afirmarse que el de Zurita es el primer acercamiento serio a su labor como dramaturgo,

¹ Existen numerosas entrevistas de época, bien publicadas en periódicos, bien en anecdotarios sobre los autores del momento, que resultan importantes, ya que en ellas García Álvarez aporta algunos datos acerca de sus ideas teatrales, de su metodología a la hora de escribir u ofrece detalles sobre su pintoresca vida.

pues concede importancia, brevemente, a su destacado papel en el panorama del momento.

Cierto es que estas dos obras suponen un punto de partida para el estudio de nuestro literato, pero carecen de la distancia crítica necesaria para hacer una valoración sobre él. Dos años después de su muerte, se publicaron unas reflexiones de gran interés si tenemos en cuenta que quien las realizó sería uno de los escritores más destacados del teatro cómico de la posguerra: Enrique Jardiel Poncela. En la parte teórica de sus *Tres comedias con un solo ensayo* criticaba a sus compañeros de profesión por no teorizar sobre la materia dramática y se proponía ser él quien lo hiciera. Entre otros aspectos, distinguía a cinco autores que él consideraba relevantes: los Quintero, Arniches, García Álvarez y Muñoz Seca. A nuestro comediógrafo no solo le dedicaba halagadoras palabras, sino que por primera vez le otorgaba la importancia que el paso del tiempo le ha negado. Para Jardiel no era un colaborador al amparo de otros, sino que lo situaba por encima de todos ellos, incluso de Muñoz Seca y Arniches, y le destacaba como uno de los pocos que había rozado lo genial en su género, sin antecedentes en nuestro país. La unidad que hallaba en su producción le hacía afirmar que, siendo un hombre con personalidad propia, debía de ser considerado individualmente, y resaltaba además la influencia que ejerció en muchos contemporáneos que aún no tenían definidos sus rasgos [1934: 25-26].

Al igual que Jardiel Poncela reivindicaba en apenas unas páginas la labor dramática de García Álvarez, lo propio hizo Montero Alonso con Muñoz Seca en un volumen más extenso llamado *Pedro Muñoz Seca: vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español* [1939]. En la medida en que nuestro dramaturgo participó de la vida personal y profesional del gaditano, le dedicó dos capítulos de su libro, en los que se centra más en el hombre y no tanto en el autor. Además, incluye datos sobre los estrenos de la pareja y la repercusión que ambos tuvieron, por lo que resultan interesantes de consultar.

En las décadas de los cuarenta y cincuenta son muchos los escritores, actores, músicos y, en general, personajes ligados al mundillo teatral los que publican libros de memorias en los que relataban sus recuerdos de los años de esplendor del género chico y las anécdotas que lo rodeaban. Entre ellos encontramos el de *El Caballero Audaz, Galería: más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas y comentadas* [1943], que incluía una entrevista a García Álvarez. En realidad, esta amena charla

en la que se tocaban temas varios, no ceñidos a lo estrictamente dramático, se había publicado previamente en la prensa escrita. La nueva versión añadía una parte final en la que *El Caballero Audaz* manifestaba la pena que sintió a la muerte del autor. Otro de estos volúmenes fue el de Ruiz Albéniz, *Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)* [1953]. Con el sobrenombre de *Chispero*, pretendía realizar un paseo por la vida de dicho teatro, rememorando las piezas que habían brillado sobre su platea así como sus estrepitosos fracasos. En este sentido, García Álvarez había sido uno de los grandes triunfadores y ovacionados de la cuarta función, la más aclamada, y en la que sus creaciones se habían repuesto hasta la saciedad. El valor de sus informaciones radica fundamentalmente en que recoge obras, fechas de estrenos, colaboraciones musicales, nombres de actores, anécdotas que pudieron surgir en las representaciones o la buena o mala recepción que hallaron. Su carácter es ante todo documental, no pretende un análisis dramático exhaustivo, y nos permite conocer en qué medida García Álvarez fue un personaje relevante en la conocida como catedral del género chico.

En la misma línea jovial y divertida aparecieron otros libros que, desde la órbita de lo subjetivo, rememoraban viejos tiempos. Diego San José de la Torre, con tono nostálgico, evocaba los ratos junto al comediógrafo, sin apenas apuntar ningún dato diferente a los que ya conocíamos por autores anteriores [1952]. Por su parte, la serie que el actor Enrique Chicote publicó, formada por cuatro volúmenes [1944, 1953, 1954, 1955], abordaba también la figura de García Álvarez en varios de sus capítulos. Tampoco desde un punto de vista estrictamente literario se acercaba a él Alfonso Paso en el diario *ABC* [Paso, 1962]. Hijo de Antonio Paso, uno de los más fieles colaboradores de nuestro comediógrafo, le dedicaba un laudatorio artículo con el fin de traer a la mente de muchos a este personaje que por aquellos años, sin duda, había caído ya en el olvido de la mayoría. De la misma manera, Serrano Anguita vertía en el *Diario Madrid* [1962] sus recuerdos sobre el sainetero y se proponía desmentir varias de las historias y tópicos que sobre él habían circulado y que, a su parecer, carecían de veracidad. Con sus palabras evidenciaba lo que hasta ahora señalábamos: la falta de interés por parte de la crítica y la maestría del autor a la hora de componer tipos y escenas. Sin duda Serrano Anguita tenía razón en sus afirmaciones, pues, si observamos el panorama, ninguno de los estudios y artículos escritos hasta la fecha procedía de forma rigurosa ni se centraba

exclusivamente en lo literario. Quizás el carácter afable, la gracia o la personalidad de García Álvarez pesaban más para los que a él se aproximaban y por ello relegaban lo teatral a un segundo plano.

Apenas tiempo después, Vicente Ramos elabora su magistral *Vida y teatro de Carlos Arniches*, libro fundamental para entender el trabajo del alicantino [1966]. En él, con Arniches como hilo conductor, dedica un capítulo entero a la fecunda y exitosa colaboración entre los dos comediógrafos. Igualmente se propone el análisis del personaje que más éxito les proporcionó, el fresco, y habla de sus características y de las obras en las que aparece. Ese mismo año, Nicolás González Ruiz, a raíz de sus investigaciones sobre Pedro Muñoz Seca, también se interesa por él en un artículo incluido en *El teatro de humor en España* [1966]. Desde un punto de vista bastante negativo alude a nuestro autor a propósito de la controvertida disputa sobre el astracán y le quita todo mérito en la creación de este subgénero. Señala incluso que, sin Muñoz Seca, no habría sido capaz de escribir absolutamente nada, afirmación que nos resulta un tanto desmedida si consideramos que García Álvarez tenía tras de sí toda una carrera plagada de éxitos, junto a Arniches y otros tantos.

En 1973, la Sociedad General de Autores y Editores organiza unas conferencias en las que pretende traer a la memoria a determinados literatos, y las publica poco después en un volumen titulado *Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Azorín, Enrique García Álvarez, José Serrano*. En él encontramos dos estudios sobre nuestro autor. No obstante, llama la atención que, aun siendo de los pocos artículos dedicados exclusivamente a él, no se evita caer en lo superficial y recurrir a su inmenso anecdotario [Rubio, 1973; Montero Alonso, 1973].

Diez años más pasan hasta que otro investigador, Douglas McKay, a propósito de la edición de María Sergia Guiral Steen de *La casa de los crímenes*, una de las obras escritas junto a Muñoz Seca, reflexiona de nuevo sobre García Álvarez. En este caso, retoma la polémica en torno al astracán desde una postura muy diferente a la que defendía González Ruiz. Así, reivindica la labor de este comediógrafo como iniciador del género, sin restar importancia a Muñoz Seca, del que dice que, posteriormente, fue el encargado de desarrollar la fórmula y explotarla en sus composiciones. El interés de sus aportaciones radica en el hecho de que McKay relaciona a ambos dramaturgos con autores cómicos relevantes de la posguerra y pone de manifiesto la influencia que ejercieron

sobre ellos [1981]. Esta misma línea de investigación será recogida por Ángeles Villalba tiempo después [1991].

La contribución de McKay supone el punto de partida para que otros estudiosos, en la segunda mitad de los años ochenta y principios de los noventa, vuelvan a incidir en la problemática sobre el origen del astracán. En este sentido, Ricardo de la Fuente apoya las afirmaciones del anterior en su trabajo “En torno al astracán” y señala a García Álvarez como creador de esta vertiente teatral desde incluso antes de su unión con Muñoz Seca [1985]. Para el investigador, ciertas características que configuran esta modalidad aparecen asiduamente en muchas de las obras previas a la colaboración de ambos, si bien reconoce que fue con el gaditano con quien alcanzó los mejores resultados. Opuesto a estas ideas encontramos a Tejada Peluffo, que, posicionado en contra de García Álvarez, le resta gran parte de su mérito [1988]. Con el fin de abordar también este tema, y, de manera más general, la contribución de Muñoz Seca al teatro breve, Romero Ferrer analiza lo que supuso el estreno de *El último Bravo*, pieza escrita junto a García Álvarez, y recoge el debate que se estableció entonces en torno a la legitimidad dramática del astracán y géneros similares [1998].

No debemos olvidar tampoco que, por esta época, aparecen varios volúmenes dedicados al estudio del género chico. Entre ellos destaca el de Nancy Membrez, *The “Teatro por horas”: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry (1867-1922)*, monumental obra que se adentra en diversos aspectos de este tipo de manifestaciones dramáticas y que por ello trae a colación la figura de García Álvarez en numerosas ocasiones. Incluye además una bibliografía específica del autor [1987]. Con características similares debemos mencionar *El teatro por horas (1870-1910)*, donde Espín Templado, al hacer un recorrido por los subgéneros más destacados de este teatro breve, examina sus piezas más representativas, entre las que se encuentran varias de nuestro autor como *El palco del Real*, *Congreso feminista*, *La marcha de Cádiz* y *El arco iris* [1995a]². De similar cariz resultan las investigaciones de Versteeg en *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. La autora, también centrada en la variedad genérica, analiza libretos como *La alegría de la huerta* y *La marcha de Cádiz*. En este caso, las informaciones son bastante exhaustivas, ya que relata los argumentos, se interesa por el espacio, el tiempo o los personajes, y propor-

² *El teatro por horas (1890-1910)* es una adaptación, algo abreviada, de la tesis doctoral de Espín [1988]. La mayoría de los datos relativos a las obras de García Álvarez se encuentran en la versión original.

ciona pautas para la interpretación de estos elementos. Por su parte, en *Parody in the género chico*, Patricia Bentivegna [2000] facilitaba ciertas notas para el análisis de *Churrro Bragas* de modo que completaba los apuntes anteriores sobre esta pieza debidos a Deleito y Piñuela [1949] o Crespo Matellán [1979]. En la misma línea analítica de obras concretas, contamos con un artículo de Carlos Serrano en el que se ponen de relieve los elementos paródicos que aparecen en *El trust de los Tenorios* [Serrano, 1994].

Por la parte de los estudios acerca de Carlos Arniches, también asiduo compañero de García Álvarez al igual que Muñoz Seca, debe señalarse la incansable labor de Ríos Carratalá, quien ha publicado diversos volúmenes sobre él. Conocedor de su teatro, en su obra *Arniches. El escritor alicantino y la crítica*, al analizar su trayectoria literaria dedica un breve apartado a las colaboraciones con nuestro autor y su papel en la configuración del fresco [1990]. También en su artículo “Del castizo al fresco: tipología y ambientes del teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine” vuelve sobre este personaje [2005]. Más exhaustiva es Victoria Sotomayor en su tesis doctoral, *La obra dramática de Carlos Arniches*, donde se centra en los mecanismos teatrales que emplea, en sus personajes, ambientes, etc., en definitiva, en todo lo que configura su dramaturgia [1992]. Debido de nuevo a la estrecha vinculación de Arniches y García Álvarez, la obra de Sotomayor se convierte también en fuente de información importante para aproximarnos al segundo, pues fueron muchas las piezas conjuntas. Igualmente, en la tesis *El humor en el teatro de Pedro Muñoz Seca: Lenguaje y situaciones escénicas* [Ocaña Ruiz, 1992], podemos recopilar datos interesantes acerca de nuestro autor.

Tampoco debemos obviar las menciones que a nuestro comediógrafo hacen aquellos interesados por la literatura jardiesca. Entre ellas destacan las de Rafael Flórez, quien en su libro *Jardiel Poncela* [1969] dedica un capítulo a tratar de la influencia de García Álvarez en este autor, o la de Ariza Viguera [1974], más breve pero en la misma línea. Por su parte, Conde Guerri [1984], al hilo de sus pesquisas sobre la producción de Jardiel, recurre constantemente a ejemplos de los libretos de García Álvarez como precedentes inmediatos.

A pesar de todas las investigaciones citadas hasta el momento, salvo excepciones, casi ninguna de ellas se erige como definitiva, puesto que solo aportan informaciones muy limitadas y casi siempre ligadas a su vida. Quizás este relativo vacío informativo fuera el que movió a Conde Guerri a escribir su artículo “Los colaboradores de Mu-

ñoz Seca: Enrique García Álvarez, un olvidado del teatro cómico” [1998]. Hoy por hoy, y al margen de su brevedad, puede considerarse como un trabajo válido y completo sobre García Álvarez por ser el único que analiza de manera crítica e independiente de otros autores su trayectoria literaria, su evolución, los resortes dramáticos de los que se vale o los diferentes géneros que cultivó. Todo ello lo ilustra acertadamente con fragmentos tomados de sus obras. Por esto, creemos que el citado trabajo debe tomarse como punto de partida para cualquier acercamiento al teatro de Enrique García Álvarez. Sin embargo, han pasado ya más de diez años desde su publicación, sin apenas tentativas de retomar su línea de investigación. Solo Valentín Azcune³ recogía el testigo de Guerri al intentar desterrar tópicos y errores sobre el autor [2000]. Así, por ejemplo, pone énfasis en reivindicar su producción en solitario con el fin de despojarle del cartel de colaborador a las órdenes de otros.

Ante este panorama, nuestro estudio sobre García Álvarez [Palacios Gutiérrez, 2007], antesala de esta tesis, respondió a la iniciativa de completar el pobre horizonte con el que nos encontrábamos. Se plantea como una biobibliografía en la que se narran numerosos hechos y anécdotas relacionadas con la vida del autor, tomadas de las fuentes antes citadas y de otras más directas como testimonios de familiares. A esto se añade un extenso apéndice bibliográfico sobre su obra. Sin pecar de falsa modestia, pensamos que es uno de los trabajos más completos, junto con el de Guerri, que hasta día de hoy existe, si bien aún carece de una valoración literaria y artística de su producción.

Desde un punto de vista más general, al aproximarnos a los diccionarios literarios, teatrales o incluso musicales⁴, observamos que la mayoría de ellos hace un pequeño apunte biográfico en el que se resalta su carácter, su participación en la prensa, se habla de sus compañeros y se enumera una serie de piezas de relevancia del autor. Con estas características tenemos el *Diccionario general de Madrid* [Montero Alonso, 1990], el *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX* [Rodríguez Sánchez, 1994], el *Diccionario Akal de Teatro* [Gómez García, 1997], la *Historia de la música española e hispanoamericana* [Casares Rodicio, 1999], o el *Teatro español (de la A a la Z)*

³ Quiero agradecer a Valentín Azcune, gran conocedor de todo este periodo, los libretos que generosamente me ha prestado durante la elaboración de este trabajo, así como las informaciones varias que me ha aportado.

⁴ Debe tenerse en cuenta también la faceta musical de Enrique García Álvarez que, aunque de oído, compuso cantables y melodías tanto para obras propias como ajenas. No es de extrañar por tanto que aparezcan entradas en dichos diccionarios.

[Huerta Calvo *et alii*, 2005] entre otros. De mayor envergadura y con más datos encontramos el *Diccionario de la zarzuela* [Casares Rodicio, 2003], que a lo meramente descriptivo añade las posibles aportaciones que el comediógrafo realizó al género. Con respecto a los manuales de literatura, ninguno de ellos le dedica un lugar propio, sino que, en los casos en que le mencionan, generalmente su nombre se liga al análisis de la obra de Arniches o de Muñoz Seca, como sucede en el tomo dedicado al siglo XX elaborado por Ruiz Ramón [1986] o en la *Historia del teatro español* [Huerta, 2003]. De más reciente aparición, la *Historia del teatro breve en España*, dirigida por Huerta Calvo, dedica un pequeño capítulo a esta figura [Palacios Gutiérrez, 2008]

En los últimos tiempos, la labor de María Victoria Sotomayor, con la publicación de las *Obras completas* de Carlos Arniches [1995a, 1995b, 2005, 2007], nos permite acceder las piezas que este escribió junto a García Álvarez y sentir un poco más viva su figura⁵. Si bien su ingente labor se halla inconclusa, al menos los volúmenes de los años en los que colabora con García Álvarez han visto ya la luz y han servido para acercar, bajo la sombra de Arniches, su olvidada figura. Tiempo antes hicieron lo propio Eduardo Pérez-Rasilla [1997] con la edición de *El palco del Real*⁶ y Andrés Amorós [1998] con la de *El verdugo de Sevilla*. En los tres casos, los prólogos introductorios nos sirven como fuente de primera mano para obtener información sobre nuestro autor.

Actualmente, su figura permanece en el letargo del que verdaderamente nunca llegó a salir.

2. PERFIL BIOGRÁFICO⁷

Los escasos datos que poseemos sobre Enrique García Álvarez apuntan a que nació el 10 de octubre de 1873 en la madrileña calle del Barquillo y que toda su vida transcurrió en el número siete de la calle Villalar. El año de su nacimiento eran recientes importantes acontecimientos que afectaron a la historia y a la literatura españolas. To-

⁵ Hay que considerar que la mayor parte de las obras de García Álvarez solo se editaron en su época y muy contados son los casos en los que disponemos de versiones más modernas y de fácil manejo para el gran público.

⁶ Existe otra edición de esta misma obra en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372797511359513756802/p00000001.htm>.

⁷ Parte de la información que aparece en los siguientes apartados está tomada de un trabajo previo [Palacios Gutiérrez, 2007]. Se han reducido los datos meramente anecdóticos, se ha estructurado de modo diferente y se ha intentado establecer una relación con el periodo en el que vive y escribe y el mundo que le rodea. Para ello, se han incorporado otras referencias nuevas de interés.

davía presente el asesinato del general Prim (1870) y con el país inmerso en la Tercera Guerra Carlista (1872-1876), la situación política no era demasiado estable. El 2 de febrero abdica Amadeo de Saboya, y apenas unos días después se instaura la primera República con Estanislao Figueras como presidente. Desde el punto de vista social eran tiempos complicados, en los que la miseria, la guerra o los impuestos extraordinarios traslucían la incapacidad de la nueva coyuntura política y generaban malestar en la población [Paredes, 1998]. En lo literario, cercano quedaba el fallecimiento de Bécquer (1870), lejos de ser reconocido aún en su labor artística por el gran público. Las tertulias del momento trataban todos estos temas, al tiempo que hablaban de otros grandes escritores como Galdós o Valera, quienes iniciaban la composición de sus *Episodios Nacionales* (1873) y su *Pepita Jiménez* (1874) respectivamente. Por su parte, en el terreno dramático comenzaban a sentarse las bases de un periodo triunfal en la escena española.

Enrique García Álvarez fue uno de los escritores más fructíferos y exitosos del llamado género chico⁸. Hombre entre dos siglos, sus obras se incluyen en la vertiente comercial del teatro, dirigida a un espectador que buscaba divertirse y evadirse de los problemas cotidianos. Con ellas propone un desenfado y comicidad que lleva hasta el retorcimiento, sin importarle demasiado las críticas negativas de ciertos sectores. Aunque gozó de gran popularidad en su época y colaboró con los más importantes comediógrafos, en la actualidad es considerado como un autor menor y, salvo contadas excepciones, no es objeto de estudio por parte de los investigadores.

De familia acomodada, no sufrió ninguna carencia económica durante su infancia y juventud⁹. Mientras que desconocemos quién era o a qué se dedicaba su padre, su madre, la actriz teatral Carmen Álvarez [Chicote, 1944: 61], posiblemente le puso en contacto desde bien pequeño con el mundo del espectáculo y despertó su vocación. Hacia ella siempre sintió gran admiración y cariño¹⁰. También con Carmita, su única hermana¹¹, guardó una estrecha relación.

⁸ Más adelante se comentarán las peculiaridades de este fenómeno.

⁹ Esto puede deducirse de datos sueltos que García Álvarez dispersa por sus escritos, como por ejemplo que tenían criada, que la familia realizaba viajes, etc., y que denotan un cierto status social y económico.

¹⁰ Los datos sobre su madre son prácticamente nulos. Solo sabemos que murió de forma trágica involucrada en un accidente en el ascensor del inmueble en el que vivía. Entonces, García Álvarez le escribió unos versos en los que alababa su bondad, gracias a la que había subido al cielo en ascensor [en San José de la Torre, 1952: 132].

¹¹ Sabemos que García Álvarez era el pequeño de los dos hijos de la familia, pero desconocemos la fecha exacta de nacimiento de su hermana.

Las escasas informaciones acerca de su niñez y adolescencia nos las proporciona, en su mayoría, el propio García Álvarez en sus artículos y escritos¹². De ellas deducimos que no fue un alumno brillante, pues por su carácter jovial y alegre se distraía con facilidad y no se aplicaba al estudio. No obstante, aprobaba. Su formación en la escuela transcurrió en el Colegio de San Agustín y San Honorato. Al terminar su enseñanza allí, se examinó por libre en el Instituto de San Isidro. Esto debió de suceder en torno a 1885, cuando contaba doce años [García Álvarez, 1928b: s.p.]. En realidad, todas estas historietas tienen un carácter novelesco y están cargadas de elementos cómicos y absurdos a los que no se les debe otorgar demasiada credibilidad por más que tengan un trasfondo verídico.

Desde niño mostró su inclinación teatral cuando jugaba con varios de sus amiguitos a representar comedias. Enrique Chicote, el popular cómico que tantas veces actuó en sus obras, era uno de ellos. Todos se reunían en casa de Manuel del Águila y en su alcoba se divertían improvisando funciones [Chicote, 1954: 316]. En su mocedad, llevó una vida bastante libre y sin preocupaciones laborales gracias a la economía desahogada de la familia, por lo que pudo dedicarse a sus aficiones literarias. Decía ser “noctívago” y pasar las noches por las calles de Madrid divirtiéndose con amigos o charlando sobre el asunto de alguna zarzuela que, a veces, más tarde, veía como otros las estrenaban aprovechando su idea [García Álvarez, 1927a: 10]. José Casado recogía en su libro *Las pirámides de sal* un artículo publicado en *El Resumen*¹³ en el que se describía su acercamiento a la bohemia:

En sus primeros pasos de escritor, soñó con... las delicias de la bohemia, y se abrazó a ella con la misma fe que el enamorado estrecha entre sus brazos el objeto de su amor, palpitante y temeroso de que le roben la dicha que en aquellos instantes determinan la página más hermosa de su vida [...] si alguno de sus amigos le detallara que el llevar las botas limpias o el sombrero en buen estado, no era un *dato* de bohemio, sería muy capaz de llenarse de barro las primeras y cambiar el segundo con el primer trapero que *topase* en su camino [en 1919: 128-129].

Su actitud no era más que una pose y jamás dejó de vestir con elegancia y refinamiento, siempre con su clavel en el ojal de la chaqueta. Para adquirir el otro talante,

¹² En 1928 publicó en el *ABC* unos escritos que formaban parte de una serie que tituló “¡Ay, mi vida!”, y en los que, de forma cómica y no siempre muy fiable, comentaba anécdotas de su infancia y pubertad [1928b, 1928c, 1928d, 1928e, 1928f].

¹³ Desconocemos la fecha exacta de publicación del artículo, de ahí que acudamos a Casado.

no solo debía cambiar su atuendo, sino también su predisposición a la risa o la inmadurez de sus trabajos:

Cuando deje García Álvarez a un lado el afán inconmensurable del chiste, y atienda una vez con fervor religioso lo que le hablen sus amigos; cuando no ría tan descaradamente y madure un poco más sus trabajos literarios; cuando llegue a convencerse de que la bohemia no la determina un objeto, sino el modo de ser del sujeto; cuando no gaste corbatas de peto ni abrigo sin costura a la espalda; cuando desprecie con verdadera valentía esos sueños ideales que se levantan en su cerebro; cuando no se cuide del brillo de las botas, entonces, será un bohemio en toda la extensión de la palabra. Hasta hoy es un discípulo aventajado. Pero lleva Enrique en sus venas sangre de bohemio que le hace ser uno de tantos entre los hijos de la prosapia ilustre de escritores enamorados platónicos de la fortuna, y para serlo, ya lo he dicho, solo le falta no querer serlo [en Casado, 1919: 129-130].

Pasados los años, le preguntaron si de joven había sido realmente bohemio, y el autor contestaba que le gustaba la actitud, pero “comiendo y durmiendo superiormente” [en Casado, 1919: 129].

Por esta época, a finales del siglo XIX, comienza a participar en algunas tertulias¹⁴ con Pepe Laserna, el maestro Caballero, Alejandro Lerroux, Amadeo Vives, Rafael Calleja, Francos Rodríguez, etc., o en el saloncillo del Teatro Cómico junto a Perrín y Palacios, Jackson Veyán, Vicente Lleó, Carlos Arniches o José Serrano [Velasco Zazo, 1952: 159]. Además, frecuentaba el Café Colonial, donde había gente tan variopinta como Pastora Imperio, Fernández y González, Clarín, Mariano de Cavia, Unamuno o Tomás Borrás [Velasco Zazo, 1943: 163]. Era habitual en el momento, y ya desde el XVIII, que los hombres de letras acudieran a estas reuniones para hablar de diversos temas como literatura o política. Se trataba de charlas informales en las que se fomentaba la tolerancia y el sentido crítico, se estrechaban lazos y amistades y, también, se aprendía de la experiencia de los más veteranos. Con compromiso de asistencia, los tertulianos se congregaban en los cafés cercanos a la Puerta del Sol. Entre todos ellos destacaban el Café de Levante, en el que solía personarse Arniches; Fornos, donde se podía encontrar a Vital Aza; el Gato Negro, con Benavente; el Colonial, y otros tantos más cuya enumeración obviamos.

Su vida en Madrid transcurre de forma caótica y pintoresca, conforme a su personalidad. Era un hombre peculiar, capaz de sorprender por el enorme corazón que se

¹⁴ Sobre las tertulias puede consultarse bibliografía específica, como *Tertulias y grupos literarios* [Pérez Ferrero, 1975], *Aquellas tertulias de Madrid* [Tudela, 1984], *Las tertulias de Madrid* [Espina, 1995] o *Los viejos cafés de Madrid* [Río López, 2003].

ocultaba tras su apariencia festiva. López Rubio decía que era “un alma tierna bajo la envoltura de una alegría ruidosa. Una entraña blanda dentro de un exterior insolente. Porque todo en él era insolente, a la vista, en Enrique García Álvarez: su humanidad, su nariz, su tupé, las guías de su bigote, su voz, sus ademanes, a más su peculiar dandysmo... Y, sobre todo, el estrépito de su risa. Casi puede decirse que era un hombre provocador. O, cuanto menos, que no era un ser que pudiese pasar inadvertido en ninguna parte” [1973: 193-194].

Para él todo era cómico y por ello defendía la estética de la risa, de la carcajada, la búsqueda permanente del humor. De la vida decía que era “alegría y lógica” [en Martínez de la Riva, 1921: 23] y que no cabía la tristeza y el enfado en ese “juguetillo alegre en setenta u ochenta años” [en López Pinillos, 1920: 228]. Montero Alonso lo definía como ocurrente, charlatán e imaginativo, de modo que el chiste brotaba en él con espontaneidad y su fantasía derivaba en el absurdo y lo extravagante [1939: 73]. Era también descuidado y distraído, por lo que olvidaba sus citas o llegaba tarde. Más de una vez lo sacaron de la cama para poder hacerle una entrevista. Infantil e ingenuo, confiaba en la bondad de los demás y pensaba que en ellos encontraría la nobleza y generosidad que él tenía. Esta inocencia no le ocasionó sino amargos desengaños a partir de los que se dio cuenta de que debía de cambiar su forma de actuar. Así, cuando le preguntaron en una entrevista lo que hubiera querido ser, el autor fue tajante y dijo que “más viejo”, para lo que argumentó lo siguiente:

Con la experiencia se aprenden muchas cosas necesarias para vivir; se aprende a ser malo, que es conveniente; se aprende a ser hipócrita, que es hábil; se aprende a ser malvado, que es práctico; se aprende a ser desleal, que es divertido; se aprenden muchas cosas que yo no sé, que veo en otros y comprendo que quizás me hacen falta a mí” [en *Duende de la Colegiata*, 1913: 38].

Otro de los rasgos que más destacan de su personalidad es su pereza. Dormía sin medida e, incluso, pasaba días metido en la cama. Aunque sus amigos le decían que esta vida que llevaba no podía ser buena para la salud, él restaba importancia a sus consejos y se complacía, tumbado, pensando en que se iba a levantar para no hacerlo [en López Pinillos, 1920: 228-229]. Esto afectaba a su labor literaria, pues parecía faltarle la voluntad para comenzar a componer, de ahí que prefiriera escribir junto a otros comediógrafos. Su extremada afición a dormir quedaría reflejada también en *El sueño de Valdi-*

via, comedia en un acto escrita por Pedro Muñoz Seca donde el protagonista Valdivia es, a ojos de muchos, el *alter ego* de García Álvarez [López Rubio, 1973: 189].

Se ha insistido sobremanera en su carácter débil y en su abulia, lo que no debe exagerarse si tenemos en cuenta que “se permitió todos los *hobbies*, todas las aficiones a las que le llevaba su desbocada fantasía” [López Rubio, 1973: 195] y puso todo su entusiasmo en ellos. Uno de sus preferidos era la invención de curiosos objetos, como un calentador adaptable al cuerpo que incluso se comercializó, unos estuches de cuero que protegían los espejos en los viajes, o unos aparatos vibratorios que mejoraban la circulación. Además, fue un gran amante de la fotografía, buen dibujante y admirador del torero. Como curiosidad, sufría adicción a las medicinas, que compraba sin necesitarlas. Estaba al tanto de todas las novedades farmacéuticas y conocía las propiedades de las plantas medicinales. La enfermedad se convirtió en una verdadera fijación y “su perpetua obsesión” era que estaba enfermo, “unas veces de artritis, otras de neurastenia, otras de hemorroides y otras de cualquier otra enfermedad imaginaria” [Casado, 1919: 69]. Esta hipocondría se acrecentó en sus últimos años de vida, en los que su salud estaba ya muy deteriorada.

Al margen de ello, su verdadera pasión fue la música, para la que poseía facilidad, gracia y capacidad de improvisación, aun careciendo de estudios en la materia. Decía, incluso, que le divertía más que escribir teatro [en *El Caballero Audaz*, 1943: 136]. Así, compuso melodías y letras, bien en obras propias o ajenas, que adquirieron enorme popularidad y que contaban con un toque inconfundible y original, ya que cuando le faltaba la letra la sustituía por golpes de piano o por onomatopeyas [López Rubio, 1973: 190]. No obstante, muchos de sus números quedaron sin firmar debido a que, al desconocer “los secretos del pentagrama”, requería de un compositor que le ayudara. Algunos le engañaron y se apropiaron de sus creaciones, que se dieron a conocer sin el nombre de nuestro autor [Sa del Rey, 1907: 5].

Parte importante de su vida fue su casa de la calle Villalar, por la que sentía gran apego. Era un “museo de los más pintorescos objetos”, pues en ella había desde aparatos de gimnasia hasta una peluquería, e innumerables útiles innecesarios para un comediógrafo que él mostraba con sumo orgullo al sinfín de personajes que por ella pasaba [Adame Martínez, 1926]. Desordenados por la mesa de la sala se podían encontrar cajas de betún, tijeras, periódicos, botes de bicarbonato, ligas de caballero sin estrenar, ciga-

rrillos, pastillas de brea o una gran cantidad de libros apilados. Al lado de aquella estaba su pianola, verdadera compañera en los momentos tristes y en aquellos más felices en los que componía sus alegres melodías. De las paredes colgaban varios cuadros de Martínez Abades¹⁵ con dibujos de escenas de sus obras [*El Caballero Audaz*, 1943: 133]. En cierto modo, su hogar se convirtió en el de todos sus colaboradores y amigos, que allí pasaron ratos inolvidables. Entre los más asiduos estaban Antonio Paso, López Monís, José de Urquía, el maestro Soutullo, Fernando Luque o Francisco Alonso [Montero Alonso, 1939: 31]

A pesar de ser profundamente hogareño, su vida familiar quedó en parte incompleta. Nunca llegó a casarse, pero mantuvo una larga relación con Emilia Paso¹⁶, hermana de su fiel amigo y colaborador Antonio Paso. Vivían juntos y se comportaban como un matrimonio normal. Fruto de su unión nacieron tres hijos: Carmen, Enrique y Pilar. Únicamente conocemos la fecha en que llegó al mundo la pequeña Pilar, 1910, aunque la diferencia de edad con sus hermanos no debía de ser muy amplia. Apenas dos años después de este feliz suceso, la pareja se separa, si bien los motivos nunca han quedado del todo claros. Los rumores apuntaban a que su más asiduo colaborador en aquellos momentos, Carlos Arniches, le había arrebatado al amor de su vida. Los datos resultan confusos al respecto, porque mientras que unos acusaban a la mujer de su “débil frivolidad” [*Duende de la Colegiata*, 1913: 36], los que la conocieron dudan de su mala acción. Emilia era una mujer bella, con un fuerte sentido de la honestidad y el respeto, por lo que parece poco probable que ella cometiera dicha infidelidad. Por entonces, Arniches ya estaba casado. Algo extraño sucedió: quizás su compañero intentara aproximarse a la joven y se encadenara una serie de malentendidos que supusieron el fin de la relación entre Emilia y García Álvarez y de la amistad de los dos comediógrafos.

Solo en la revista *El Duende* se hablaba abiertamente de la “historia pintoresca de una formidable deslealtad de Arniches” [Iglesias Hermida, 1913: 11]. En ella, se daba una versión de los hechos con cierta tendencia a la exageración y al dramatismo, y se

¹⁵ Juan Martínez Abades (1862-1920) fue un conocido ilustrador en publicaciones de renombre, como *Blanco y Negro* o *Madrid Cómico*, y pintor, con cierta predilección por las marinas. Pertenecía también a la élite de intelectuales de la España de la Restauración, lo cual no le impidió ser compositor y letrista de numerosos cuplés. Pueden consultarse más datos sobre la pintura del siglo XIX en la obra de Arias Anglés [1992].

¹⁶ Gran parte de la información relativa a esta relación, los datos que aparecen sobre Emilia y sobre sus hijos, así como los años que menciono, me fueron proporcionados por el nieto del autor que, muy amablemente, me contó sus recuerdos familiares. La falta de precisión en algunos de los aspectos que trato se deben, por tanto, a este motivo.

hacía una clara defensa de nuestro autor, al que se presentaba como víctima de todo lo ocurrido. Por su parte, años después, Arniches se defendía, decía no ser culpable de lo sucedido y explicaba el disgusto que le supuso tener que cortar la relación con su amigo [*El Caballero Audaz*, 1922: 153-154]. Tras este suceso, el alegre García Álvarez pasó tiempos de solitaria y amarga tristeza. Ciertas publicaciones se hicieron eco de su situación y del vacío que sentía sin los correteos, llores y risas infantiles de sus hijos. En él “palpitaba la tragedia de un espíritu, hecho añicos entre desengaños que se engranaban para asesinar afectos, pasiones, cariños y lealtades” [*Duende de la Colegiata*, 1913: 36-37]. Montero Alonso apuntaba que “por confiado, una día la traición se le enrosca a los pies. Doble traición: de mujer y de amigo. En el alma de Enrique queda para siempre aquella gran llaga dolorosa. Llanto de lágrimas íntimas, que le queman el corazón con quemaduras de infierno. Llanto en su vida de hombre para quien todo era motivo de risa, y que un día, de pronto, vio truncada esta alegría suya de vivir” [1939: 77].

La separación de “su” mujer no impidió que ejerciera como padre, pues las visitas a sus hijos fueron constantes. Nunca se recuperó de este duro golpe y la pena le acompañó hasta el final de sus días. Emilia tampoco rehízo su vida y, a la muerte de García Álvarez, en un bonito gesto de despedida, volvió a la calle Villalar para dar su último adiós al único hombre al que había querido.

A partir de entonces, “huyendo de sí mismo, buscaba anhelante nuevas amistades en las que ahogar su pena, que, escondida en lo más hondo de su alma, nunca asomaba a los labios, porque la risa era para los demás y las lágrimas para él” [San José de la Torre, 1952: 126]. Fue en ese momento cuando el comediógrafo comenzó a frecuentar con más asiduidad diversas tertulias. Diego San José cuenta cómo, en 1913, él, Andrés González Blanco, Reveriano Soutullo, Reoyo y Fortea solían quedar en el café Sevilla. Una de las noches, hallaron en sus asientos al autor, que, al verlos, hizo ademán de levantarse para cederles su sitio. Estos, que ya le conocían al menos por haber visto sus obras representadas, le instaron a que se quedara. Y, así, nació una relación duradera entre los seis. Prueba de ello es que tanto Soutullo como Fortea contribuirían con sus partituras a sus comedias y que con San José escribiría un libreto [1952: 126-127].

Además, era habitual verlo en las charlas nocturnas de Fornos. Allí acudían normalmente los asistentes a la cuarta del Apolo¹⁷ una vez terminada la función, dado que este café estaba abierto hasta la madrugada [Río López, 2003: 136]. Espina cuenta

¹⁷ La sesión cuarta del Apolo comenzaba a medianoche. En páginas posteriores de este trabajo se abordarán algunos aspectos de este teatro y de esta función nocturna.

que, por su parte, el círculo próximo al teatro de la Comedia se encontraba en el saloncillo de dicho recinto, y después se acercaba a comer al Gato Negro, muy próximo, donde Muñoz Seca, García Álvarez y Pedro Zorrilla amenizaban las veladas. Más bulliciosas resultaban las reuniones de los del Eslava, que tenían lugar en el propio teatro, con Antonio Paso, Sánchez Pastor, los maestros Lleó y Foglietti y también con nuestro comediógrafo [1995: 207-208].

Sin embargo, García Álvarez no era una persona de prácticas continuas y de horarios fijados, por lo que ausentarse de ellas no le suponía ningún problema¹⁸. No nos extraña la anécdota que se cuenta de que, en una ocasión en dicho café se levantó y dijo a sus contertulios que se marchaba porque ese año ya se había divertido bastante y que necesitaba equilibrarse, por lo que se fue al balneario de Marmolejo [Paso, 1927: 27]. No obstante, por más que participara en estas reuniones, no era el típico intelectual, como tampoco lo eran muchos de los autores del género chico.

Aunque García Álvarez era madrileño, la mayor parte de sus compañeros de profesión procedían de otras regiones de la geografía española. Generalmente se trasladaban a la capital por motivos familiares o con la intención de realizar estudios universitarios que, con el tiempo, acababan por abandonar para dedicarse a las letras. Aburridos de las aulas, pronto cambiaban el aprendizaje académico por las tertulias, los cafés y las redacciones de periódicos. Los pocos que se licenciaban tampoco solían ejercer. Por lo general, su formación se limitaba a un nivel elemental de preparación, o secundario en el caso de los más pudientes, y carecían de conocimientos literarios. Esto tenía sus consecuencias positivas, puesto que precisamente esta falta de erudición les conectaba con el público. El aprendizaje de muchos de ellos residía en la lectura y las charlas con otros autores teatrales [Moral Ruiz, 2004: 79-87].

Nuestro comediógrafo era para San José uno de los autores españoles que menos libros había leído, de modo que sus escasos conocimientos de literatura española y extranjera los había tomado de conversaciones y fuentes indirectas, puesto que los volúmenes que compraba los almacenaba en la estantería y solo los tocaba para cortar sus páginas o enseñarlos a sus visitas [San José de la Torre, 1952: 128-129]. Raro podría

¹⁸ Víctor Ruiz Albéniz, *Chispero*, al hablar de las tertulias y diferenciar el tipo de gente que acudía a ellas, incluye a García Álvarez en el grupo de “hombres de letras o de arte popularísimos de la ciudad”, en la esfera de aquellos que “solo vivían para la vida alegre y no faltaban a ningún tipo de fiestas y espectáculos” [1944: 155-156].

parecernos esto al saber que su biblioteca estaba formada por más de doce mil volúmenes [Martínez de la Riva: 24] metódicamente clasificados por materias, de ahí que intuíamos cierta exageración cuando hablan de su incultura en el mundo de las letras. Por su parte, Sa del Rey hacía una clara defensa de nuestro comediógrafo. Era consciente de que no presidiría una sesión literaria del Ateneo, pero la gente a la que se dirigía tampoco. Censuraba a los que con menosprecio se referían a García Álvarez y aludía a que no eran más que “envidiosos, autorcetes más o menos inéditos, que en la mesa de café desuellan a uno de los paladines del oficio y en la antesala del crítico aguardan, sombrero en mano, la ocasión de colocarle un libreto” [Sa del Rey, 1907: 5].

En general, pocos son los datos que poseemos de García Álvarez. Sus experiencias, y más tras su fracaso personal, se hallan estrechamente vinculadas a sus prácticas dramáticas. Sus amigos son sus colaboradores, periodistas, actores, músicos, etc., gente vinculada al ambiente teatral de la época, y todas sus vivencias tienen lugar con ellos. Era frecuente su asistencia a eventos variados, como las comidas que se celebraban en homenaje a personajes relevantes del mundo del espectáculo. García Álvarez solía participar cuando la ocasión lo requería y amenizar con sus gracias a todos los comensales¹⁹. Tampoco rehusaba veranear con sus compañeros. Por ejemplo, pasó alguna temporada con Carlos Arniches en la tierra natal de este, Alicante, o en su finca de Torrelo-dones²⁰. Estas estancias tenían por finalidad planear las comedias de la temporada siguiente, a la vez que se convertían en unos días de convivencia en los que los autores conversaban y se divertían. Con Antonio Paso, uno de sus íntimos, vivió un sinfín de anécdotas desde que comenzaron a trabajar juntos en sus años de juventud. Paso fue el único que, en los más bajos momentos del autor, consiguió convencerle de que hicieran una salida a París y distraerse [Paso, 1927: 27]²¹. También le acompañó al balneario de Marmolejo para recuperarse de los problemas estomacales que sufría en 1919, y a su

¹⁹ En *El libro de las anécdotas del teatro* se recoge precisamente lo que sucedió en uno de estos banquetes, en el que García Álvarez distrajo con sus ocurrencias a los participantes, entre los que se encontraba el actor Enrique Chicote [Tavera, 1958: 95].

²⁰ Vicente Ramos relata la estancia de García Álvarez junto a Arniches y su familia en Alicante hacia el mes de junio de 1911 y cuenta varias de las excursiones que realizaron por la zona. Por unos imprevistos, tuvieron que regresar rápidamente a Madrid. Ese mismo verano, lo pasaron en la finca que Arniches tenía en Torrelo-dones [1966: 127].

²¹ Paso no fija el año exacto de este viaje, pero se entiende que debió de ser en torno a 1912, cuando García Álvarez se sentía desanimado y triste tras su ruptura con Arniches.

vuelta, se dirigieron a Guadarrama para continuar el trabajo, según relataba el propio García Álvarez [en Casado, 1919: 57-62]²².

Era normal que el comediógrafo participara en otras actividades, como eran las excursiones que organizaban a la Sierra de Madrid para celebrar capeas [Gil Asensio, 1910: 105-109], las salidas con los periodistas que se personaban en su casa para hacerle entrevistas, los viajes a pueblos cercanos de la capital para ejercer de reportero [Anónimo, 1913f: 1-3], o a otras provincias con motivo del estreno de una de sus piezas, etc. Tenemos constancia de todos estos actos gracias a la prensa de la época y a las entrevistas a los propios autores.

Enrique García Álvarez no tenía tiempo para aburrirse; en casa disfrutaba de amenos ratos con sus colaboradores mientras que componían obras. No tenía orden ni rutina, no había horarios. Dormía o se quedaba tirado en la cama hasta que venían a sacarle para iniciar el trabajo. Mientras que se desperezaba, pasaban varias horas, y al final se ponía a ello con todo su empeño. En realidad, su vida distaba mucho de la que podía llevar cualquiera de sus compañeros de profesión, más metódicos y disciplinados. Era el caso de Carlos Arniches, que confesaba tener una gran perseverancia: “Todos los días, a las nueve, estoy trabajando. Estreno, tengo un gran éxito; al día siguiente, a las nueve, trabajando. Estreno, me dan una grita que me aturden; al día siguiente, a las nueve, trabajando” [en Amado y Saval, 1994]. Generalmente, eran hombres que con el tiempo se alejaban de cualquier tipo de bohemia, con una vida burguesa basada en el trabajo y la familia y al margen de las salidas nocturnas y diversiones juveniles.

Su frenética actividad teatral y su participación en la prensa le mantuvieron siempre bastante ocupado. En sus últimos años se vio aquejado de graves problemas de salud que le apartaron poco a poco de las tablas. Sus dolencias pulmonares afectaron seriamente a su labor creadora, de lo que era consciente el propio autor:

Llevo unos tres años alejado de las lides escénicas, por motivos de salud, que la tengo delicada como una porcelana de Sèvres; pero en fin, luchando con esta y con la nicotina, todavía me ha quedado tiempo, por una casualidad, para terminar varias obras teatrales, de las que nada debo decir, porque no quiero reclamos, banquetes ni homenajes por anticipado. Eso no, nunca [García Álvarez, 1928g: 11-12].

²² La información procede de un artículo escrito por el propio García Álvarez publicado en *El día* pero que se recoge en *Las pirámides de sal*. Carecemos de la fecha y referencia concreta del artículo original.

Después de estas afirmaciones, apenas escribe dos obras más: *La mala memoria* (1930), junto a Joaquín Abati, y *La academia* (1930), con Pedro Muñoz Seca, que en verdad era una refundición de una pieza anterior de los mismos autores, *La locura de Madrid* (1917).

En enero de 1931, mermado de fuerzas desde hacía tiempo, cae enfermo. Una epidemia de gripe se extendía por Madrid y García Álvarez no pudo librarse de su ataque. Los periódicos se hacían eco de este malestar físico y le deseaban desde sus páginas una pronta recuperación. Su estado era muy delicado y, aunque parecía que había experimentado una leve mejoría, la mañana del 22 de enero de 1931²³ falleció en su domicilio de la calle Villalar.

Al día siguiente, la prensa recordaba afectada al popular escritor e inigualable persona. El sepelio se celebró el 23 de enero y a él acudieron numerosos amigos, comediógrafos, actores, músicos, etc. Sus familiares y la junta directiva de la Sociedad de Autores Españoles encabezaron el cortejo fúnebre [Anónimo, 1931d: 2]. Sus restos descansan desde entonces en el cementerio madrileño de La Almudena. Junto a él, fueron enterrados en los años siguientes dos de sus hijos, fallecidos por tuberculosis.

Su muerte causó gran conmoción entre sus conocidos, que recordaban con cariño y añoranza al hombre noble, espontáneo y divertido con el que tantos buenos ratos habían pasado. Algunos de ellos expresaron públicamente su pesar²⁴. Muñoz Seca, amigo y colaborador, se sentía especialmente acongojado por esta pérdida: “La vida le rio siempre y él se rio siempre de la vida. Cuando la vida y él empezaron a ponerse serios, se ha roto el hilo que los unía ¡Qué oportunamente ha muerto! Dios me conceda a mí algún día la misma oportunidad”. Su compañero Joaquín Abati rememoraba los tiempos junto a él: “Fue uno de mis primeros colaboradores. Le debo muchas horas de alegría. Siempre admiré su gracia espontánea y naturalísima. Me dicen que ha muerto... En mi recuerdo, no”. Otros autores que nunca habían trabajado con él no perdían la oportunidad de manifestarse. Así hablaba Eduardo Marquina: “Nada más triste que la tristeza de

²³ Hay cierta confusión por parte de algunos estudiosos a la hora de determinar el momento de la muerte. Así, mientras que unos señalan que fue en el mes de junio [San José de la Torre, 1952: 133], otros dicen que el año fue el de 1930 [Lagarma Bernardos, 1988: 35]. Nos consta por sus familiares y por la prensa de la época que la fecha que indicamos es la correcta.

²⁴ Todas estas declaraciones fueron recogidas años después en un artículo titulado “Enrique García Álvarez” [Lagarma Bernardos, 1988: 35]. Tomo, pues, las palabras de sus contemporáneos de esta publicación.

una boca alegre que se me cierra para siempre. Pierde la vida para nosotros una de sus gracias”.

No solo los escritores, sino los músicos, se pronunciaban al respecto. Francisco Alonso era el más explícito cuando apuntaba que García Álvarez era para él como un hermano. Su ingenio, su bondad y sus chistes habían calado en los espectadores. Y concluía: “Todos nosotros hemos perdido un gran amigo y el teatro un gran libretista”. Jacinto Guerrero añadía: “El pobre Enrique era demasiado bueno. Le instrumenté uno de esos maravillosos números populares que hacía. Comí en su casa... Su casa era la de todos. Reí mucho con sus obras y con sus cosas... Siento de corazón su muerte”.

Madrid, la ciudad donde transcurrió toda su vida, le rindió también su particular homenaje al ponerle su nombre a una de sus calles.

3. INICIOS LITERARIOS

A pesar de su vocación literaria, los comienzos de los autores dramáticos no siempre eran fáciles. La dificultad para estrenar una obra les obligaba a tener empleos eventuales o, en la mayoría de los casos, un puesto en la administración que les proporcionara solvencia económica. Una vez que adquirían cierta fama, solían abandonarlo, salvo excepciones como, por ejemplo, la de Muñoz Seca, que nunca dejó su trabajo. Sin embargo, solo unos pocos conseguían vivir bien de la literatura, mientras que los demás obtenían de ella los ingresos justos para subsistir y, a veces, ni siquiera eso²⁵.

Era muy frecuente que el primer contacto con la escritura se produjera a través de la prensa²⁶. Los comediógrafos hacían colaboraciones en diversos diarios y revistas, generalmente de índole festiva²⁷, de modo que, además de sacar dinero, se daban a conocer en el mundo de las letras. Desde finales del siglo XIX, encontramos publicaciones como *La Viña*, dirigida por el parodista Salvador María Granés, *La Filoxera*, *Gedeón*,

²⁵ Pueden rastrearse más datos en la sección dedicada a los autores en los libros de Versteeg [2000] y Moral Ruiz [2004]. También existe una serie de biografías de libretistas que aparecieron en el periódico *El Liberal* entre marzo y abril de 1894 y que es interesante para conocer más a fondo el tipo de vida que llevaban estos comediógrafos del género chico.

²⁶ Para más información sobre la prensa española de la época, se recomiendan las obras de María Dolores Saiz y María Cruz Seoane [1983, 1996] y Pilar Palomo [1997].

²⁷ Para más datos acerca de las publicaciones cómicas de la época, puede consultarse *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid* [López Ruiz, 1995].

La Broma y sobre todo *Madrid Cómico*, con Sinesio Delgado como director en su segunda época [Versteeg, 2000: 67]. Los periodistas contaban con ciertas ventajas para acercarse a los empresarios, ya que, en ocasiones, a través de sus artículos, hacían favores a los teatros que estos regentaban.

Entre otros, Antonio Paso se encargó de conducir *La Correspondencia Militar*, y Carlos Arniches, que abandonó sus estudios de leyes, colaboró en *La Ilustración Artística Teatral*, *El Resumen* o *Diario Universal* [Ramos, 1966: 29]. García Álvarez no fue un caso diferente. Sus primeros escritos aparecieron en *Militares y Paisanos*, suplemento de *La Correspondencia Militar*, gracias, seguramente, a su amigo Paso. Incluía relatos, versos fáciles o crónicas, de temática variada y con un toque humorístico. Después, llegaron *Madrid Cómico*, *La Vida*, *Muchas Gracias*, *Mundial*, *Barcelona Cómica*, *Actualidades*, *Mundo Gráfico* o *Nuevo Mundo*. Quizás, de todas sus participaciones, las de más resonancia fueron las realizadas para *Flirt*, revista no específicamente literaria de gran peculiaridad debido a que a ella contribuían autores muy diversos. Entonces, aprendió que se podía ser amigo de todos ellos y que para triunfar en el género teatral era necesario eliminar el componente sicalíptico y satisfacer los gustos del público de la Restauración [Conde Guerri, 1998: 83].

Su temprana afición al periodismo la pone de manifiesto José Casado cuando afirma de García Álvarez que “desde su más tierna infancia ha sentido predilección por la Prensa, colaborando y publicando versos y crónicas en infinidad de periódicos; por cuya razón, se le ha considerado siempre como periodista” [Casado, 1919: 37]. Asimismo, explica que cuando estrenó *La candelada*, una de sus primeras obras junto a Antonio Paso, muchos quedaron sorprendidos al ver cómo el autor de la pieza era uno de sus compañeros de prensa.

4. OBRAS TEATRALES EN SOLITARIO

En una primera aproximación a la producción dramática de Enrique García Álvarez, nos sorprende el hecho de que sus libretos en solitario conforman una mínima parte en relación con los escritos en colaboración. Esto no debería parecernos extraño, puesto que se trataba de una práctica frecuente en la época, pero no en tal proporción: de sus más de ciento sesenta obras, solo catorce de ellas pertenecen exclusivamente al

comediógrafo. Además, la crítica le ha atribuido incluso menos de las que verdaderamente compuso²⁸.

García Álvarez reconocía su incapacidad para escribir solo: “Si yo no tuviese un colaborador que me ayudara y me animase, juro por mi familia que, aunque me hiciera falta para comer, no escribiría ni una letra. Estoy seguro de que me moriría de hambre” [en Montero Alonso, 1973: 84].

López Rubio se refiere a él como un “autor en potencia” y señala que “sin duda alguna, fue en efecto un colaborador más que un autor independiente” [1973: 180]. Según Montero Alonso, las razones por las que se inclinó a trabajar con otros comediógrafos hay que buscarlas en su propia personalidad: por una parte su espíritu comunicativo, que le hacía necesitar a otra persona a su lado, tanto en la vida como en el terreno creativo; en segundo lugar, la falta de disciplina y la desorganización que le caracterizaban, que le impedían fijarse unas horas de trabajo y le llevaban a buscar ese orden en los demás; y finalmente la pereza, que solo vencía con el espíritu ajeno [1973: 84]. A pesar de todo esto, no debe restarse mérito a su originalidad.

Hacia más de una década del estreno de *La canción de Lola* (1880) de Ricardo de la Vega, primer sainete lírico que supuso la confirmación de una modalidad dramática que se estaba desarrollando desde tiempo antes. En 1886 aparecieron dos de los libretos claves: *La Gran Vía* de Felipe Pérez y González y *Cádiz* de Javier de Burgos. El sistema teatral que se impone es el de las funciones por horas: varias piezas breves, de una duración limitada y basadas generalmente en la comicidad, que sustituyen a la obra larga en varios actos. Los teatros se especializan en este tipo de representaciones y el Apolo se convierte en el de más renombre, especialmente su cuarta función, la más prestigiosa.

En el momento en que aparecen los primeros libretos de García Álvarez, el género chico había entrado ya en su periodo de apogeo, que podemos situar entre 1890 y 1900 [Espín Templado, 1995a: 47]. Después de esta fecha, se inicia su decadencia debido al propio desgaste del género, que caía en la repetición de temas y fórmulas.

²⁸ Mientras que McKay exageraba al decir que el autor no contaba con ninguna obra en solitario [1981: 11], Montero Alonso señalaba que había escrito tan solo una, *El ratón* [1939: 74]. López Rubio le atribuía dos piezas de juventud y de poca importancia, con las que se refería seguramente a *Al toque de ánimas* y *Apuntes al lápiz* [1973: 181]. En este sentido, la mayoría de los críticos han reducido al mínimo esta parcela de su producción, hasta que Valentín Azcune intentó desterrar estas ideas y le atribuyó algunas piezas, pero aun así solo mencionaba ocho [2000: 279].

Esto conlleva cierta inclinación del público hacia otros espectáculos donde el elemento sicalíptico cobraba un gran relieve. No obstante, en el marco de los teatros por horas aparecerán títulos destacados y sus funciones se llenarán de espectadores durante al menos una década más²⁹.

Su andadura comienza, por tanto, en estos años de esplendor con dos obras en solitario que pasan desapercibidas. *Apuntes al lápiz* y *Al toque de ánimas* eran las tentativas de un escritor novel que intentaba hacerse un hueco en la escena madrileña. De ellas desconocemos la fecha exacta; solo sabemos que fueron representadas por grupos de aficionados en el Teatro Martín y en el de la Zarzuela respectivamente. Debió de ser antes de 1892, cuando presenta *La trompa de caza*, junto a Antonio Palomero, con la que sí consiguió cierto éxito. El mismo García Álvarez no les otorgó nunca demasiada importancia, de modo que, cuando le preguntaban por su debut teatral, se refería directamente a la pieza de 1892 y no mencionaba las otras dos [en *El Caballero Audaz*, 1914].

La siguiente, *El ratón*, fue estrenada en 1906, momento en el que García Álvarez era ya un afamado comediógrafo de trayectoria más que notable. Con un reparto formado exclusivamente por tres actores, Julia Fons, Carmén Andrés y José Ontiveros, la obra alcanzó más de 200 representaciones [Casado, 1919: 180], gracias a sus efectos cómicos, a la interpretación y también a la música pegadiza del maestro Rafael Calleja [Anónimo, 1906c: 2-4]. Seguramente sea de las que más admiración merece de todas las escritas sin colaborador.

Exceptuando las mencionadas arriba y *La realidad en el teatro* (1914), observamos que todas sus otras creaciones en solitario aparecen después de 1918, una vez que ha concluido su relación con Pedro Muñoz Seca. A partir de entonces, tantea nuevas posibilidades con otros dramaturgos sin encontrar la horma que antaño le habían brindado Paso, Arniches o el propio Muñoz Seca. Por esta razón, se decanta en varias ocasiones por el trabajo individual, especialmente en el periodo de 1918 a 1923. Entonces llegan *El juglar* (1918), *Capicúa* (1918), *El faquir y la chamberilera* (1919), *Las bolas*

²⁹ Entre las obras dedicadas al estudio del género chico son de recomendada lectura *Historia del género chico* [Zurita, 1920], *Historia de la zarzuela y del género chico* [Muñoz, 1946], *Origen y apogeo del género chico* [Deleito y Piñuela, 1949], *The "Teatro por horas": History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry (1867- 1922)* [Membrez, 1987], *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo (de su incidencia gaditana)* [Romero Ferrer, 1993], *El teatro por horas (1870-1910)* [Espín Templado, 1995a], *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)* [Versteeg: 2000], o *El género chico* [Moral, 2004].

de Villar (1921), *La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!* (1922), *Larrea y Lamata* (1922), *El testamento de un vivo* (1923), *El fuego* (1923), *Las aceitunas* (1928) o *La torta de Alcázar* (1928). Si ninguna de ellas es de las más destacadas de su carrera, no debe desestimarse tampoco su valía porque, al fin y al cabo, utiliza los mismos mecanismos que en las otras y el efecto cómico que consigue es similar.

El fuego, *La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!* y *Larrea y Lamata* fueron las que mejor acogió el público. Determinar la recepción de las otras resulta más problemático. *El juglar*, estrenada en beneficio del cómico Casimiro Ortas, no fue editada, al igual que *Capicúa* y *El testamento de un vivo*. *La torta de Alcázar* se publicó en *Blanco y Negro*³⁰, semanario del periódico *ABC*, y no hay datos de su representación. Similar es el caso de *Las aceitunas*, que no sabemos con exactitud cuándo se llevó a las tablas. Por su parte, de *El faquir y la chamberilera* y *Las bolas de Villar* solo tenemos noticia por la prensa y por las declaraciones del mismo autor en entrevistas. Así, de este último libreto señalaba que lo tenía casi finalizado, a falta de un colaborador que quisiera añadir una escena [en Martínez de la Riva, 1921: 24-25]. No hay constancia de que esto fuera así, ni tampoco de que la pieza llegara a los escenarios, por lo que la consideramos como una obra escrita exclusivamente por García Álvarez.

5. OBRAS TEATRALES EN COLABORACIÓN

Una de las prácticas más frecuentes del género chico era la escritura en colaboración entre dos, tres o más autores. Con la llegada de los teatros por horas se demostró que la creencia de que la elaboración de una obra debía corresponder a una sola persona para que gozara de unidad y uniformidad de estilo era una sandez. Varios ingenios podían participar conjuntamente sin que afectara ni al fondo ni la forma, al menos cuando estos creadores defendieran los mismos criterios. Desde los inicios del género chico nos encontramos con uniones como las de Lastra, Ruesga y Prieto en el teatro Variedades, o la de los saineteros Tomás Luceño y Javier de Burgos. Llegada la plenitud de este fenómeno, hacen lo propio Guillermo Perrín y Miguel Palacios, o Ramos Carrión y Vital Aza [Zurita, 1920: 111-112]. Si bien los primeros no dieron práctica-

³⁰ *La torta de Alcázar*, *Blanco y Negro* (25-XI), 1928, pp. 35-39.

mente un solo paso por separado, lo normal era que este tipo de asociaciones rara vez fueran permanentes o exclusivas.

La justificación de este fenómeno radicaba en la alta demanda de obras, avalada por el elevado número de funciones que ofrecían los teatros de la capital, que conllevaba que los libretistas tuvieran que trabajar a un ritmo frenético. La creación conjunta posibilitaba una mayor rapidez a la hora de componer puesto que se unía la experiencia, la imaginación y la habilidad de varios dramaturgos. Esta tendencia corriente en los teatros por horas, en el caso de García Álvarez se convierte en habitual, por lo que casi la totalidad de su producción dramática está escrita al alimón con otros.

El comediógrafo reconoció en diversas entrevistas la necesidad de buscar a alguien que le incitara al trabajo:

Para mí lo difícil es arrancar: sentarse a la mesa, coger las cuartillas y el lápiz y empezar a escribir. ¿Quién empieza a escribir solo? A mí se me insubordina el lápiz, que comienza a dibujar caricaturas, o se me sublevan las manos, que se ponen a hacer barcas de las cuartillas. Por eso he trabajado siempre con algún colaborador. El colaborador es como la Guardia Civil para mi lápiz y mis manos, que bajo su vigilancia cumplen con su deber. ¡Si no fuera por ellos...! [en López Pinillos, 1920: 228].

También de forma jocosa revelaba a la revista *Blanco y Negro* como procedía con aquellos con los que componía:

Para los colaboradores, ¿sabes?, yo procuro rodear a mis compañeros de las máximas comodidades. A pesar de esto, no consigo que no se enfaden de vez en cuando y que la mayor parte terminen riñendo conmigo. ¡Es natural! ¡Como son tantos! Ahora, que yo continúo trabajando con otros. Soy abúlico, perezoso, jamás podría yo ponerme a trabajar por mi propio impulso. Es preciso que me despierten, que me levanten de la cama, que me sienten a la mesa salpicándome la cara con agua, que me pongan en mi mano la pluma y esta sobre las cuartillas. No, no creas que no es trabajo colaborar conmigo. Después, si han tenido la suerte de pillarme en un momento oportuno, todo va bien, rompo a escribir y se ríen del Tostado [en Martínez de la Riva, 1921: 23].

Asimismo, esta forma de actuar planteaba ciertos problemas. Cuando en el libreto participaban más de dos dramaturgos, no siempre firmaban todos. En el caso de *El niño de Jerez* (1895), junto a Antonio Paso y Eduardo Montesinos, el nombre de García Álvarez no se incluía en la portada de su edición. Sí en la dedicatoria a Ruperto Chapí, en la que explicaba que, por motivos personales, no se le mencionaba como autor, pero que reivindicaba su participación en las palabras de homenaje a tan ilustre músico.

Según Martínez Olmedilla, tal sucedió en *La marcha de Cádiz* (1896), juguete que fue pensado en pocas sesiones por Carlos Arniches, Gonzalo Cantó, Celso Lucio y García Álvarez. Como eran demasiados para figurar los cuatro, lo sortearon por parejas y resultaron favorecidos Lucio y García Álvarez [1947: 262-263]³¹. Algo similar ocurrió en *Genio y figura* (1910), donde se eligió a Paso y a García Álvarez en representación de los participantes, ya que, por acuerdo previo de los mismos, Joaquín Abati y Carlos Arniches desaparecerían del cartel. En *La corte de Risalia* (1914), solo con Antonio Paso como creador, los derechos de autor y la inclusión de la misma en casi todas las listas de obras que se hacen de García Álvarez confirman que efectivamente contribuyó a su elaboración.

Tal y como García Álvarez explicaba a *Pármene*, la escritura de una pieza comenzaba por la búsqueda de un asunto, no sin divagar antes dos o tres horas sobre los más diversos temas entre risas y carcajadas. Afirmaba que solía ser él quien lo inventaba y que no le gustaba aprovechar los motivos ajenos porque, al margen de ser una cuestión de orgullo, no veía por ningún lado el sentido común en aquello que no fuera suyo. Contaba, además, que la inspiración podía llegarle en cualquier momento, cuando estaba lavándose los dientes o poniéndose los zapatos, y que, de forma brusca, le golpeaba la coronilla hasta que se rendía ante ella. Una vez terminada, había que buscar un lugar donde estrenarla. Si el público la recibía con entusiasmo, lloraban de la alegría; si por el contrario la abucheaba, se resignaban y planeaban otra que borrara las amarguras pasadas [en López Pinillos, 1920: 229-231].

Versteeg explica claramente cómo era el procedimiento: el dramaturgo debía presentar su creación a un empresario y leerla delante de los actores en el llamado “paso de papeles”. Además, tenía que contar con la censura. En 1868, con el Sexenio Liberal, hay una mayor transigencia y se deja en manos de los teatros la responsabilidad ante cualquier ataque a la moral o a las buenas costumbres que pudiera aparecer en las representaciones. Un año después, se consiguen aun más libertades. Con la llegada de la Restauración, el reglamento se endurece de nuevo y los directores de los teatros deben cuidarse mucho de las faltas en las que puedan incurrir las obras. Además, se establece un control previo, al libreto, y otro posterior, al estreno. En ella participaban no solo los censores del Estado sino también de la iglesia y del ejército [2000: 68-69].

³¹ Corrijo las palabras de Martínez Olmedilla, quien se confunde cuando hace esta última afirmación y señala que en el libreto aparecieron los nombres de García Álvarez y Arniches.

Jardiel Poncela fue el primero en resaltar el mérito de García Álvarez en el proceso de creación y situar su labor por encima de la de otros compañeros, lo cual justificaba apelando a la unidad de sus obras. Así, las docenas de colaboradores no podrían sustraerse de la absorbente personalidad del madrileño. Afirmaba que “García Álvarez influyó, transformó y aguzó a quienes ya poseían una manera propia y condujo, orientó, y creó a quienes no tenían un estilo absolutamente definido” [1934: 26]. Otros también alaban el papel de nuestro autor y señalan que “por encima de la habilidad teatral de sus aplaudidos autores, flota la gracia inagotable y espontánea de García Álvarez que, con la situación más desconcertante, hace verdaderos alardes de ingenio” [San José de la Torre, 1952: 128].

Por su parte, López Rubio mantiene la idea de que García Álvarez necesita a su lado a alguien que sepa planear, construir, ordenar y resolver una obra, es decir, que canalice su ingenio en unas estructuras abocadas directamente al triunfo. Sin propósito de restarle relevancia, lo compara con “la excelente ginebra de muchos cocktails de éxito que se le subieron al público a la cabeza” [1973: 187-8]. Contraria es la posición de McKay, quien reduce su misión a la de simple colaborador de otros escritores, la mayoría de ellos más famosos, ambiciosos y cualificados que él [1981: 12].

En realidad, fueron muchos los que intentaron aprovecharse de su popularidad. No era extraño que acudieran a su casa con libretos totalmente terminados a la espera de que añadiera sus chistes y así poderlos firmar a medias. En estos casos, él no podía considerarse su autor, pero poco preocupaba esto a los que lo requerían, puesto que solo pretendían estrenar, y con el nombre de García Álvarez junto al suyo era más sencillo³². Tampoco se mostraba partidario de repartirse los actos o las partes que cada uno debía elaborar y más tarde unirlas, debido a que, a su parecer, las diferencias de carácter y de estilo se notarían [en Sánchez Carrere, 1923].

Su presencia en el cartel no siempre garantizaba el beneplácito del público. Dependiendo de quién le acompañara, el proceso y el resultado eran diferentes. Para López Rubio, junto a Arniches, Muñoz Seca o Antonio Paso, la buena acogida estaba asegurada, mientras que en sus dos piezas de juventud, escritas en solitario, y en otras con autores menores, el triunfo fue más discutible, a excepción de los obtenidos con Antonio Casero, Fernando Luque, Celso Lucio o López Monís. No contó con la misma suerte

³² “¿Cómo escribe usted sus comedias?”, *La Voz* (4-V), p. 2.

junto a comediógrafos hoy prácticamente olvidados por la crítica, como José Casado, Vidal Corella o Elías Ortiz [1973: 187].

La lista de colaboradores de García Álvarez resulta, por tanto, muy amplia y desigual. El comediógrafo decía haber tenido más de cuarenta compañeros, aunque el número concreto poco le importaba: lo fundamental era no componer solo. Sin embargo, con cierto resentimiento, se quejaba de que, cuando se mencionaban sus piezas, no se acordaban más que de los otros y nunca de él:

Yo colaboraba con Arniches, y la gente decía: ¡Arniches!; colaboraba con Muñoz Seca, y exclamaban: ¡Muñoz Seca!; colaboraba con Paso, y en seguida el comentario: ¡Claro, Paso! Y a García Álvarez que lo partiese un rayo. Y en vista de esto decidí colaborar con todo el que se presentase. Y se presentaron todos los españoles mayores de siete años, que dice -qué ironía- es la edad en que se adquiere uso de razón. Con todos trabajé, y ahí están mis cientoveintitantas obras pimpantes y *exitóricas*. Yo como Frégoli, puedo exclamar: ¡García Álvarez, siempre García Álvarez! [en Martínez de la Riva, 1921: 23].

Los datos de que disponemos hoy nos permiten contabilizar un total de cuarenta y ocho colaboradores. En 1921, cuando aún faltaban diez años para su muerte, García Álvarez mencionaba un número algo menor, rondando los cuarenta. Tras sus declaraciones siguió escribiendo con otros maestros del género. Exactamente, a partir de esa fecha, tenemos constancia de que trabajan con él por primera vez José de Lucio, González del Castillo, Hernández Mir, José Andrés de Prada, Slocker de la Vega, Luis Germán o José Santoncha, que engrosarían la cifra apuntada llegando casi a la que postulábamos. En cualquier caso, fijar el número preciso se convierte en tarea complicada, más si pensamos que la autoría en esta época, en ocasiones, es difícil de determinar, ya que, como veíamos más arriba, no siempre firmaban todos los autores o, al contrario, hacían constar su nombre cuando no habían participado.

La mayoría de ellos son coautores esporádicos a los que se une una vez, como sucede en treinta y dos; o en dos, lo cual ocurre en seis. En cuatro ocasiones participa con Salvador Granés, en seis con Celso Lucio, en siete con Antonio Casero, en ocho con López Monís y Fernando Luque y Joaquín Abati, en diecinueve con Muñoz Seca, en treinta y cuatro con Arniches y, finalmente, en el elevado número de cuarenta, con Antonio Paso. Con estos últimos establece, con diferencia, unos lazos más fuertes.

En total, su producción está formada por ciento sesenta y tres obras: ciento veintidós compuestas junto a un único colaborador, que era lo más normal en este tipo de

teatro; en veinticinco cuenta con dos compañeros; y solo en dos, con tres más³³. Cuando los que participan con él son dos o más, con asiduidad, uno de ellos suele ser Paso o Arniches.

Tras observar la frecuencia en sus colaboraciones, podemos afirmar que la trayectoria dramática de García Álvarez está marcada por tres importantes uniones que suponen tres etapas sucesivas en su producción: en primer lugar, sus trabajos con Antonio Paso, con el que se abre camino en el mundo teatral y logra sus triunfos iniciales; en segundo, su relación con Carlos Arniches, que se corresponde con su época de plenitud; y finalmente las obras con Pedro Muñoz Seca, con el que prolonga su éxito y deriva en un humor más disparatado en un momento en el que el género chico estaba ya herido de muerte. Ahora bien, las colaboraciones con estos no son exclusivas sino que las intercala con las de otros comediógrafos. No debe olvidarse tampoco que, a mediados de la segunda década del siglo XX, se reúne de nuevo con Paso, y juntos estrenan varias piezas más. De cierta importancia serán también los trabajos con Abati, Luque, Casero y López Monís.

Antonio Paso Cano (1868-1958)³⁴, hermano del escritor bohemio Manuel Paso, fue más que un compañero, un verdadero amigo. Granadino de nacimiento, pronto se traslada a Madrid y comienza a escribir en diversos periódicos de la capital. Desde su juventud, se sintieron muy unidos y vivieron un sinfín de anécdotas y experiencias. Crecieron juntos como autores, pues no hay que olvidar que los primeros éxitos para García Álvarez lo eran también para Paso, que apenas contaba con cinco años más. Además, debemos recordar el vínculo sentimental de nuestro comediógrafo con la hermana de Paso, otro punto más en común para ambos. Sobre la relación de estos dos dramaturgos decía Zurita lo siguiente:

Casi simultáneamente nacen al teatro el citado García Álvarez y Antonio Paso. Jóvenes ambos, con la misma alegría, con igual carácter, con idéntico temperamento, mirando siempre el aspecto agradable de la vida y poniéndose al margen de todo lo que no sea risa y diversión, García Álvarez y Paso tenían que encontrarse e ir de bracero por entre bastidores. Su colaboración fue notabilísima por dos motivos: primero, por las obras que dieron juntos al teatro. Segundo, por la influencia que, al separarse y juntarse a otros, ejercieron sobre estos [1921: 112-113].

³³ Hay que sumar a estas las catorce escritas en solitario.

³⁴ No existe ningún estudio dedicado a Antonio Paso. Los pocos datos biográficos con los que contamos han sido recopilados de diccionarios teatrales y de artículos varios dispersos en la prensa.

Aunque su andadura teatral se inició desafortunadamente con *Salomón* (1893), que ni siquiera se editó, se extendió con continuidad hasta 1901, año en que presentaron *Los niños llorones*, con la participación también de Carlos Arniches. En realidad, juntos compusieron, con mayor o menor asiduidad, casi durante toda su vida, un total de cuarenta libretos. Con diferente suerte contó su segunda obra, *La candelada*, que se convirtió en uno de los éxitos de 1894. Además, estas dos fueron las primeras piezas de Paso, lo que dota de más mérito aún a esta sociedad debido a que ambos eran unos desconocidos en los círculos teatrales y lograron triunfar y hacerse, poco a poco, con un hueco en la escena madrileña. Los estrenos no cesan, consolidan su relación y comienzan un periodo de gran productividad: en 1894 y 1895 presentan *El señor Pérez* y *El niño de Jerez* respectivamente; al año siguiente siguiente, *El gran visir*, *La casa de las comadres*, *Los diablos rojos*, *¡Todo está muy malo!*, *Las escopetas*, *La zíngara* y *Sombras chinas*; y en 1897, *Los cocineros*, *Los rancheros* e *Historia natural*. Es, sin duda, su momento de mayor rendimiento. Después llegan *El fin de Rocambole* (1898), refundición de *La casa de las comadres*, *Las figuras de cera* (1898), *Alta mar* (1899), *El “Missisipi”* (1900), segunda versión de la anterior, y *Los gitanos* (1900)³⁵. Por estas fechas, destacamos otras como *Concurso universal* y *La luna de miel*, con López Monís y Molas Casas respectivamente. En general, la pareja prefiere trabajar sola, lo que no impide que en catorce ocasiones requieran a otros compañeros. Entre ellos destaca López Monís, con tres obras junto a ellos.

Mención aparte merecen *Churro Bragas* (1899), *Los presupuestos de Villapierde* (1899) y *La alegría de la huerta* (1900). La primera parodiaba el drama lírico *Curro Vargas*, de Manuel Paso y Joaquín Dicenta y con música del maestro Ruperto Chapí, y muy laureada en la temporada de 1898. No era extraño en la época recurrir a este tipo de caricaturas de piezas de mayor resonancia con el fin de destacar, de forma bufa, los puntos flacos de la primitiva. Los autores realizaron con gracia una burla de la original, que comenzaba desde el propio título, y entusiasmaron al público con su nueva versión. Escrita con Salvador María Granés, la segunda era una revista con tintes políticos en la que se criticaba la gestión realizada por Raimundo Fernández Villaverde. Tuvo que so-

³⁵ *Los gitanos* es una obra prácticamente desconocida, pero aceptamos la autoría de García Álvarez debido a que la reseña teatral de la pieza aparecía en un libro de recortes guardado por el autor y titulado “Mis estrenos”. También, por ser incluida en la lista de obras del comediógrafo que aparecía en *Las pirámides de sal* [Casado, 1919: 178]. Se representó, en el teatro Apolo, el 7 de diciembre de 1900.

meterse a variaciones con el fin de mantener su actualidad, puesto que permaneció en cartel bastante tiempo. Por ello, se realizó una versión posterior y renovada a la que llamaron *Los presupuestos de Ex-Villapierde* (1900). De distinto corte, *La alegría de la huerta* (1900) fue, con diferencia, la de más relieve de este periodo. Sus tipos populares, muy alejados de los madrileños, y su lenguaje y diálogo chispeantes, junto con la música de Chueca, la convirtieron en una muestra muy estimable dentro del género.

En 1901, y a pesar del gran éxito de *Los niños llorones*, centenaria en el teatro Apolo, la sociedad se disuelve, sin que se conozcan los motivos exactos de esta separación. Quizás esta decisión se debiera, simplemente, a la necesidad de buscar nuevos horizontes profesionales. Lo cierto es que para esta obra habían contado con Carlos Arniches y, a partir de entonces, este será quien se convierta en el nuevo asiduo de nuestro comediógrafo. Por su parte, Paso se unirá a Joaquín Abati y los cuatro se reunirán, en 1910, en *Genio y Figura*. Entre medias, se reencuentran esporádicamente en *El solo de trompa*, donde suman a Jiménez Prieto.

No obstante, el cese de su colaboración no afectó a su amistad. Tampoco la separación de García Álvarez y la hermana de Paso en 1912 los distanció, ya que de lo contrario no hubieran compuesto ni *Genio y figura*, ni otras como *Los viajes de Gulliver* (1911) o *La corte de Risalia* (1914), ni todas las piezas posteriores. Antonio Paso nunca le falló, ni en lo personal ni en lo profesional, y García Álvarez recurrió a él siempre que lo necesitó. Cuando se produjo la ruptura con Arniches, fue a él a quien acudió. Igual sucedió tras el periodo con Muñoz Seca, como si cada vez que tuviera que tomar nuevas direcciones necesitara su apoyo y estabilidad. En ese momento, estrenan *Nieves de la Sierra* (1917), *El rey del tabaco* (1917), *Los íntimos* (1917), *El niño judío*, que acabó siendo de las más taquilleras de 1918 y de las más destacadas de toda su producción, *Las buenas almas* (1918), *Juanito y su novia* (1918), *Pancho Virondo* (1919) y la desconocida *¡Adiós, Gertrudis!* (1921), que pasó totalmente desapercibida³⁶.

Gracias a Paso, o viceversa, García Álvarez se había abierto camino en los círculos teatrales del momento, de modo que, cuando inicia sus trabajos con Carlos Arniches, es ya un comediógrafo respetado en la escena madrileña. De todos sus compañeros, este es con quien muestra una mayor afinidad y con quien más aplausos cosecha. Sus estrenos son casi siempre un filón para los empresarios, que se aseguran la taquilla cada vez

³⁶ Con respecto a estas obras enumeradas, no todas son en solitario. Así, en *Los íntimos*, *El rey del tabaco* y *Las buenas almas* añaden a más colaboradores.

que aparecen sus nombres en el cartel. Juntos escriben un total de treinta y cuatro obras, ocho de ellas con otro autor más.

Carlos Arniches Barrera³⁷ nació en Alicante en 1866, siete años antes que García Álvarez [Ramos, 1966: 21-31]. Allí vivió su infancia, hasta que su familia se trasladó a Barcelona en 1880. Pasado un lustro, llegó a Madrid dispuesto a desarrollar su vocación literaria, originalmente no dramática, puesto que hasta el momento las necesidades económicas se lo habían impedido. En la capital, reside en casa de su tía, que insiste en que estudie Derecho. Apenas con veinte años, el joven abandona la carrera y participa en algunos periódicos, escribe narraciones, etc., hasta que conoce a Gonzalo Cantó³⁸, con quien compone su primer libreto, *Casa editorial* (1888). A este le siguen *Ortografía* (1888) o *La leyenda del monje* (1890).

Tras este primer contacto con el mundo teatral y a partir de 1892, colabora con Celso Lucio y consigue sus primeros logros. Además, lo contratan en el Eslava como asesor teatral. Su cometido era el de ayudar a los libretistas noveles y orientarlos con su experiencia. Para Victoria Sotomayor, Arniches era entonces tan principiante como aquellos a los que aconsejaba y, por tanto, se trataba casi de una cooperación entre iguales [1992: 27]. En este contexto debemos entender *El arco iris* (1897), donde Lucio y Arniches cuentan con nuestro comediógrafo, al hilo de ese programa de apoyo a nuevos valores. Aunque este es su primer contacto, han de pasar todavía unos años hasta que exista asiduidad en sus trabajos.

Con *Los niños llorones* (1901) se constituye una de las parejas más codiciadas del género chico durante la primera década del siglo XX: Enrique García Álvarez y Carlos Arniches. Podemos considerar este libreto como la transición del periodo anterior junto a Paso, al que incluyen para la creación, y el nuevo que se abriría hasta 1912, fecha en la que, a consecuencia del problema personal al que aludíamos en páginas anteriores, se corta de raíz la relación entre ambos, incluida la profesional. Esto no fue impedimento para que el propio autor, con cierta tristeza en el gesto, reconociera, cuando

³⁷ La bibliografía sobre Carlos Arniches es bastante amplia. Cabe destacar *Vida y teatro de Carlos Arniches* [Ramos, 1966a], *Carlos Arniches. Conferencias pronunciadas con motivo del primer centenario de su nacimiento* [Aragón, 1967a], *El teatro de Carlos Arniches* [Sotomayor Sáez, 1992] o *Estudios sobre Carlos Arniches* [Ríos Carratalá, 1994], entre otros muchos.

³⁸ Gonzalo Cantó era también alicantino. En Madrid no tenía demasiado éxito y apenas podía vivir de la literatura. Cuando conoció a Arniches, le presentó una comedia que, alejada de ser teatral, rehicieron. *Casa Editorial* fue la primera de una colaboración que duró hasta 1892 [Ramos, 1966a: 33-34]. Más detalles sobre este comediógrafo, en *Gonzalo Cantó: su vida, su teatro, su poesía* [Miró, 1957].

le preguntaban con quien se había entendido mejor, que “con Arniches... Lo *uno* no quita lo *otro*, y, como eso es la verdad, yo no debo decir otra cosa” [en *El Caballero Audaz*, 1914].

En pleno apogeo de dicha sociedad, Sa del Rey resaltaba lo curioso de la misma:

Es algo verdaderamente anómalo la asidua colaboración de este último autor [Arniches] con García Álvarez, porque no pueden idearse caracteres más opuestos: tan ordenado el uno, que todo lo reglamenta; tan guasivo Enrique, que no se da el caso jamás de que acuda puntual a una cita.

No obstante esta marcada diversidad de procedimientos y de costumbres, que se patentiza en los grandes como en los pequeños detalles, ambos autores afianzan cada día su pacto de colaboración. Con él marchan de triunfo en triunfo, y en su amistad particularísima, si Arniches quiere de verdad a Enrique, proclamándolo por todos los sitios y rabiando con las *cosas* de su compañero, se enfurece como puede hacerlo un hermano mayor, en tanto que García Álvarez, expansivo como siempre, ‘no sabe dónde poner a Carlos’, reconociendo con laudable modestia la maestría de su amigo, a quien exalta, poniendo en el elogio más entusiasta toda la efusiva sinceridad de su espontáneo temperamento [Sa del Rey, 1907: 6].

Salvadas sus diferencias, la pareja se consolida y adopta ciertos métodos de trabajo. Así, solían reunirse en la buhardilla de la calle Villalar, donde García Álvarez había mandado al escenógrafo y pintor Martínez Garí³⁹ decorarla con aires castizos. En ella, llegaban incluso a caracterizarse como los inquilinos de una vecindad de los barrios bajos con el fin de estar más acorde con la escena y poder recrear mejor el ambiente popular [Ramos, 1966a: 123]. También, en ocasiones, se desplazaban a El Pardo, y en medio del monte, tumbados en una manta bajo la sombra de los árboles, buscaban su fuente de inspiración, planeaban sus tramas, dibujaban a sus personajes o resolvían los diálogos y los chistes [Sa del Rey, 1907: 6].

Al preguntarles en una entrevista a los propios autores cómo elaboraban sus zarzuelas, Arniches respondía:

¡Ah no sé! No sé cómo las hacemos: inventando situaciones, discurriendo trucos, afinando diálogos, reformando los resortes conocidos, componiendo escenas de interés y visualidad... No sé, no sé cómo a fuerza de pensar, y de hacer y deshacer, y de escribir y borrar, y ¡qué sé yo cómo: ¡oh! Y aunque lo supiera... tampoco se lo diría a usted [en Méndez, 1910: 89].

³⁹ Martínez Garí llegó a Madrid desde Valencia, donde se había formado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, y allí trabajó para el teatro Apolo [Huerta Calvo, 2003: 2208].

El reportero, después de haberlos visto trabajar, comentaba que García Álvarez, “con su gracia infantil”, decía “cosas pueriles, de mucho ingenio, de mucha gracia, pero sin picardía, de una gracia blanca”, y que después era Arniches el que las adulteraba y acondicionaba para los adultos “poniéndole la picardía, segunda intención, sal ática, enjundia teatral” [Méndez, 1910: 89].

Por su parte, García Álvarez declaraba que en ninguna de sus piezas conjuntas se podría precisar con exactitud “longinesca” qué tipo, qué escena o qué chiste fueron ideados por él. Como siempre actuaban juntos, “la compenetración llegó a ser tan grande, que desde la primera a la última línea dictadas eran *al alimón*, sin que por eso se rompiera la fuente de inspiración” que en ellos mantenía “el fuego sagrado” [en Sánchez Carrere, 1923].

Si bien los datos sobre su colaboración son numerosos, esta resulta controvertida, pues los críticos discrepan acerca de qué aporta cada uno a las comedias de ambos o sobre la influencia que uno ejerce en el otro. Para Zurita, juntos implantaron la zarzuela de enredo y no había quien se resistiera a su ingenio:

Lo que no se le ocurría a uno, se le ocurría al otro, y chiste que pasaba inadvertido para Arniches, chiste que advertía García Álvarez. Y más que chistes, con ser abundantísimos, situaciones cómicas. En esto no había nadie que se les pudiera comparar, y aun dentro del vodevil francés, tan abundante en peripecias comprometidas y en trances apurados, es inútil buscar una martingala más ingeniosa que la que para abrazar impunemente a las mujeres discurre *El pobre Valbuena*, ni una escena tan magníficamente ridícula como la del maniquí de *El terrible Pérez*, ni una combinación tan bien estudiada para vivir a costa de las mujeres tontas como la que emplea *El fresco de Goya* [1920: 105-106].

También señalaba el estudioso que el influjo de García Álvarez sobre Arniches fue enorme y que supuso un giro en la producción del alicantino, ya que abandonó la línea teatral cercana a la zarzuela cómica y a los sainetes que había seguido hasta el momento. Para él, esto se demostraba en *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez* (1914), obra de Arniches posterior a las escritas con García Álvarez, cuyas situaciones se asemejaban a otras creadas por la pareja. Juntos desarrollan un género cercano al vodevil francés, con una síntesis de la trama en un solo acto y una mayor atención a la comicidad lingüística y de las situaciones. Como ejemplo concreto, recurría a una de las escenas de *Alma de Dios* (1907) que tenía lugar en una sacristía y que, por sus incidentes, por la gracia con la que estaba contada y por un divertido episodio con un crucifijo,

la relacionaba directamente con este tipo de manifestaciones [Zurita, 1920: 113-114]. También Ríos Carratalá apuntaba que lo que estos dos autores cultivaban era una especie de vaudevil asainetado [1990: 39].

En una posición contraria, encontramos posturas menos benevolentes con García Álvarez. Así, otros piensan que Arniches tuvo un dominio absoluto sobre él, hasta el punto de que “logró adueñarse de su desmayada voluntad” [San José de la Torre, 1952: 129] o que “de haber predominado la personalidad de García Álvarez, esta hubiera resultado no solo nefasta para el escritor alicantino, sino también para el teatro español” [Ramos, 1966a: 105]. Ríos Carratalá defendía que su colaboración se basaba en el arte del diálogo y la construcción dramática de Arniches, y en el ingenio e improvisación cómica de García Álvarez [1990: 41]. Más neutro, o al menos peculiar, resulta Jurado de la Parra con estos versos:

Don Carlos pone la liebre,
Álvarez trae la cazuela.
La sal la va echando Enrique;
don Arniches, la pimienta,
y a fuego lento en la hornilla
le van los dos dando vueltas.
Cuando ya está casi a punto,
de Arniches la mano experta
va de unos jugos bañándola
que él compone con canela;
y apenas así reposa,
Álvarez, sonriendo, le echa
cuatro notas graciosísimas
que sacó de su cabeza;
luego, le pone Quinito
dos fusas y tres corcheas
y el plato emperejilado
se nos sirve a la mesa
exhalando gracia pura

[Jurado de la Parra, 1908: 50-51].

Las situaciones, la comicidad lingüística, la búsqueda del chiste y, sobre todo, la aparición del fresco como protagonista en muchas de sus piezas configuran su seña de identidad. En este sentido, *El terrible Pérez* (1903), *El pobre Valbuena* (1904), *El iluso Cañizares* (1905), *El pollo Tejada* (1906) o *El método Górritz* (1909) son buena muestra de ello. No deben olvidarse otras como *El perro chico* (1905), *La gente seria* (1907), *Mi papá* (1910), *La primera conquista* (1910), *El trust de los Tenorios* (1910), *Gente*

menuda (1911), *El príncipe Casto* (1912) o, su última creación, *El cuarteto Pons* (1912). Por encima de todas, la de más repercusión fue *Alma de Dios* (1907). Con cierto tono melodramático, batió todos los récords de la taquilla española con sus más de 750 representaciones seguidas. Enrique Chicote y Loreto Prado, la pareja al frente del reparto, y Serrano, el compositor de la música, no se quedaron atrás en halagos.

La ruptura concedió a Arniches la posibilidad de desarrollar su capacidad creativa e instinto teatral y llevarlo al terreno de lo grotesco. Mientras que este se orientaba a una postura más crítica, García Álvarez derivaba hacia lo astracanesco, que no pocos éxitos le proporcionó [Sotomayor Sáez, 1992: 27]. A partir de entonces, Arniches trabajó solo o con Joaquín Abati, y en raras ocasiones con otros. Por su parte, Pedro Muñoz Seca se convirtió en el nuevo apoyo del madrileño. Antes de dar con él, probó suerte con Antonio Casero, Ramón Asensio Mas, Ernesto Polo, Antonio Plañiol o López Monís, e incluso compuso solo *La realidad en el teatro* (1914). Sin embargo, en ninguno de ellos encontró un sustituto que llenara el vacío del anterior.

Cuando en 1914 García Álvarez empezó su relación con Pedro Muñoz Seca⁴⁰, contaba ya con cuarenta y un años, alguno más que su compañero, y con veinte de profesión a sus espaldas. Su colaborador, nacido en el Puerto de Santa María (Cádiz), había viajado a Sevilla para estudiar Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad de dicha ciudad. En estos años de carrera presentó piezas como *República estudiantil* (1898) o *Las Guerreras* (1899). Pronto se trasladó a Madrid con el propósito de doctorarse en Leyes y de abrirse camino en la escena española. Allí, en una de las tertulias a las que asistía, conoció a Sebastián Alonso, con quien estrenó *El contrabando* (1904), su debut en la capital [Montero Alonso, 1939]⁴¹.

Por tanto, Muñoz Seca se inició en el mundo teatral en época más tardía que nuestro autor, aunque cuando se conocieron, ya gozaba de cierto reconocimiento entre el público. En 1911 había comenzado su fructífera relación con Pedro Pérez Fernández⁴², junto al que escribió más de cien obras durante toda su carrera. Hasta que entró en

⁴⁰ Entre los estudios dedicados a Pedro Muñoz Seca hay que destacar algunos como *Pedro Muñoz Seca: vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español* [Montero Alonso, 1939], *El humor en el teatro de Pedro Muñoz Seca: Lenguaje y situaciones escénicas* [Ocaña Ruiz, 1992], *Pedro Muñoz Seca. El hombre y el teatro* [Ussía, 1994], o *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo* [Cantos Casenave y Romero Ferrer, 1998].

⁴¹ Prescindimos de la página concreta pues las informaciones están tomadas de diversos apartados de su obra.

⁴² Al respecto, puede consultarse el artículo de Fuente Ballesteros, “Apunte biográfico de Pedro Pérez Fernández” [1987].

contacto con García Álvarez, Pérez Fernández había sido su más hábil colaborador, y ambos contaban con títulos como *Por peteneras* (1911) o *Trampa y cartón* (1912), con cierto tono ya astracanesco. En verdad, el gaditano nunca dejó de componer con él, pero en el periodo comprendido entre 1914 y 1918 García Álvarez se convirtió en su mano derecha. Quizás es posible relacionar este alejamiento con el hecho de que Pérez Fernández consiguiera, en 1913, un puesto en la Delegación de Hacienda, ya que con el teatro no obtenía las ganancias suficientes para vivir. Podemos pensar que, ocupado con su nuevo empleo, no podía satisfacer por completo el alto ritmo de trabajo de Muñoz Seca, por lo que este se vio en la necesidad de alternarse entre los dos comediógrafos. En cualquier caso, los tres participan en *Fúcar XXI* (1914).

Al respecto de esta nueva sociedad, Montero Alonso compara a los dos escritores, “iguales en la fecundidad y en el ingenio, distintos en su modo de trabajar y de vivir”, y señala que “su humor y su imaginación son idénticos. Pero Enrique García Álvarez es perezoso, desordenado, sin ritmo ni disciplina de ninguna clase en su vida. Pedro Muñoz Seca, en cambio, es un espíritu lleno de orden y de medida. Su oficina, su casa, su rato de tertulia. Y el trabajo diario, infatigable, sin pausas. Aquella tenacidad y aquella fijeza que desde sus primeros días de muchacho hubo en él le acompañan siempre, como norte y timón de su vida” [1939: 80]. A pesar de sus diferentes hábitos, juntos formaban un buen equipo y se demostraban un gran cariño. Prueba de ello puede considerarse *El sueño de Valdivia* (1917), creación de Muñoz Seca cuyo protagonista es la viva imagen de García Álvarez: un autor perezoso incapaz de redactar ni una línea solo y cuyos colaboradores tienen que desplegar todas sus mañas para moverle de la cama y conseguir su cooperación.

La pareja escribe un total de diecinueve libretos y solo para cuatro de ellos cuentan con otro comediógrafo más. La crítica no ha estado acertada al enumerar su producción y, mientras que hay quienes hablan de trece obras [Ocaña Ruiz, 1992: 16], otros mencionan doce. Este es el caso de Conde Guerri, que cita *Fúcar XXI* (1914), *La frescura de Lafuente* (1915), *Pastor y Borrego* (1915), *La niña de las planchas* (1915), *La casa de los crímenes* (1916), *La Remolino* (1916)⁴³, *La conferencia de Algeciras* (1916), *El verdugo de Sevilla* (1916), *La escala de Milán* (1916), *El último Bravo* (1917), *Los*

⁴³ De esta obra se hace una versión posterior en 1921, pero no cambia el título ni se aprecian modificaciones, por lo que no la consideramos como diferente.

cuatro Robinsones (1917), y *La academia* (1930) [1998: 86]⁴⁴. Ciertamente es que las que olvida la investigadora son las más desconocidas y las que encierran diversa problemática. *La locura de Madrid* (1917) se presentó en el Lara con poca fortuna, hecho por el que seguramente se hizo una segunda versión, *La academia*, que gozó de distinta suerte. *A La Habana me voy*, monólogo pensado para el actor Ramón Peña, y *El Versalles madrileño*, fueron estrenadas, respectivamente, para la Fiesta del Sainete de 1917 y 1918. Más complicada resulta *La hora de Zamora*, de la que hablaba el autor en una entrevista y comentaba que se representaría cuando solventaran los problemas que estaban retrasándola [en S.A.M., 1926: 5]. Mientras que las dos anteriores no se editaron, de esta última ni siquiera tenemos constancia de que llegara a las tablas. En cuanto a *La casa dels crímens*, *El butxí a Zaragoza* y *Caps blancs y cuas verdes* apenas hemos hallado informaciones y ni siquiera debieron llegar a escenificarse ni a editarse.

Al margen de la citada *Fúcar XXI* (1914), *Pastor y Borrego* supone un exitoso comienzo para su periodo de colaboración. La pareja se asienta en el panorama escénico y los títulos se suceden. García Álvarez encuentra por fin a la persona que le discipline en el trabajo como antaño lo había logrado Arniches. En sus piezas, no buscan la defensa de ninguna tesis, sino que persiguen y consiguen su propósito de hacer reír al público, sobre todo a través del lenguaje y la creación de situaciones cómicas cercanas al espectador.

Conde Guerri señala una serie de aspectos comunes en sus creaciones, las cuales “se reúnen en un grupo que sin llegar al astracán de *El sonámbulo* o *Los extremeños se tocan* evade la presentación de la realidad hasta rozar los límites de la inverosimilitud. Son además piezas construidas de acuerdo a unos parámetros fijos en su concepción temática y de los personajes, estructura de la acción y escenografía. Así, en su núcleo semántico aparece por primera vez el disparate, el absurdo considerado como eje suficiente para mantener un argumento” [1998: 87].

Asimismo, hay diferentes posturas entre los estudiosos. Para Zurita fue García Álvarez quien desde el comienzo influenció al gaditano [1920: 114] y según Conde Guerri, Muñoz Seca bebió de la tradición cómica precedente y contemporánea, entre la que se encontraba Enrique García Álvarez, Antonio Paso, López Silva, Joaquín Abati o Vital Aza. De ellos recoge ciertos tics temáticos y chistes lingüísticos, y el aire melo-

⁴⁴ En el artículo de Conde Guerri aparecen ciertos fallos a la hora de datar las obras. Corregimos, pues, dichos errores.

dramático, casi de novela rosa, que estos cultivaban [1986-1987: 27]. Años más tarde, la misma investigadora señalaba que, tras Pérez Fernández, nuestro comediógrafo fue su mejor compañero y que “su teatro constituye un acertado ejemplo del contexto humorístico que rodeó a Muñoz Seca” [1998: 81].

Por su parte, Martínez Olmedilla delimita el papel de cada uno en esta unión y opina que “ni García Álvarez ni Pérez Fernández sabían por sí solos construir una comedia. Tenía el primero gracia por arrobos y era el segundo un excelente colector de elementos teatrales a falta de la coordinación oportuna. Uno y otro necesitaban quienes les ensamblase, uniese y afinara las aportaciones respectivas. Este crisol que al fundir vivificaba era Muñoz Seca”. Ahora bien, no niega la figura de García Álvarez al resaltar que “Muñoz Seca tuvo la habilidad de aprovechar la enorme popularidad de García Álvarez para producir con él varias de sus obras más reídas” [1961: 241]. En la misma línea, González Ruiz se muestra crítico cuando afirma que Muñoz Seca tuvo muchos autores que después no lograron hacer nada sin él. No obstante, de todos ellos, resalta a García Álvarez como el mejor dotado, pero le resta cualquier mérito al alegar que no podía redactar ni una frase solo [1966: 40].

Aunque su sociedad fue muy productiva y gozó de una buena acogida del público, una parte importante de la crítica teatral de la época no se mostró muy partidaria de su labor. Su producción no debe encuadrarse solo en el género chico, que por entonces se encontraba ya en decadencia, sino también en una de las manifestaciones en las que derivó, el astracán o astracanada, de humor aun más disparatado y del que se les considera iniciadores⁴⁵. Esta vertiente levantó las iras de muchos, hasta el punto de organizar verdaderas campañas en su contra, como sucedió cuando se aproximaba el estreno de *El último Bravo* (1917). Otras piezas tampoco se libraron de los ataques, y por ejemplo *Los cuatro Robinsones* fue calificada como la culminación del “desenfreno del mal gusto” y tildada de “repugnante” por el excesivo empleo de la grosería [en Casado, 1919: 141-142]⁴⁶.

Si bien su colaboración había sido muy intensa, desde mediados de 1917 su ritmo de trabajo se reduce de forma considerable. En dicho año, y hasta mayo, son cuatro las obras que estrenan, y a partir de entonces pasan exactamente doce meses hasta que

⁴⁵ Lo relativo a este género será tratado en el capítulo correspondiente.

⁴⁶ Estas palabras pertenecen a la crítica del periódico *La Acción*, pero están tomadas de *Las pirámides de sal*.

llega *El Versalles madrileño*, última composición de este periodo. En este momento se separan, hasta 1926, cuando situamos la problemática *La hora de Zamora*, y finalmente en 1930 se unen de nuevo para refundir *La locura de Madrid* en *La academia*. La importancia de esta radica en que es el broche de la carrera dramática de nuestro autor antes de su muerte en 1931.

Finalizada esta etapa, García Álvarez se reencuentra con Antonio Paso y, a la vez, emprende nuevos caminos con otros menos conocidos, como José Casado⁴⁷, Luis Suñer Casademunt, Ricardo González del Toro o López Monís⁴⁸, entre otros. Hasta el momento, Paso había trabajado bastante con Joaquín Abati, que a partir de entonces se unió a Arniches, porque, en definitiva, como apunta Zurita, “los cuatro ases no hacen más que barajarse” y, “salgan como salgan, siempre forman una pareja de mucho talento y de muchísima gracia, a la que el público trae en palmitas” [Zurita, 1920: 116]. Tiempo más tarde, es García Álvarez el que recae en Abati. Por el momento, es con Paso con quien estrena *Nieves de la Sierra* (1917), *El rey de tabaco* (1917), *El niño judío* (1918), *Las buenas almas* (1918), *Juanito y su novia* (1918), *Pancho Virondo* (1919) y *¡Adiós, Gertrudis!* (1921). Para dos de ellas cuentan también con López Monís. Seguramente este, que tenía una dilatada carrera sin demasiados logros, fue incluido por su amistad con Paso, debida al origen granadino de ambos.

Ya en la década de los veinte, García Álvarez se relaciona con otros autores, entre los que sobresale Fernando Luque⁴⁹, con quien participa en siete obras: *La tragedia de Laviña o El que no come la diña* (1920), *El puesto del antiquités de Baldomero Pagés* (1921), *Los fumadores de opio*, (1921) *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*, (1924) *La caravana de Ambrosio* (1925) y *Calixta la prestamista o El niño de Buenavista* (1925) y *La garganta del ahorcado* (1926). Esta última presenta ciertos problemas y solo sabemos de su existencia por la mención que nuestro literato hace de ella en una entrevista [en S.A.M., 1926: 5]. Lo mismo sucede con *Los fumadores de opio* [en Martínez de la Riva, 1921: 25].

⁴⁷ Las informaciones acerca de José Casado son realmente escasas. Lo más que podemos afirmar de él es que le unía una estrecha amistad con García Álvarez. Por ello decidió escribirle el libro *Las pirámides de sal*.

⁴⁸ Nacido en Granada en 1875, fue dramaturgo y periodista y publicó incluso alguna novela y versos. En el teatro colaboró, generalmente, con autores de segunda fila como Sánchez Gerona, Ramón Peña o Fernández Shaw [Huerta Calvo *et alii*, 2005: 416].

⁴⁹ Fernando Luque trabajó también con Pedro Pérez Fernández y con otros comediógrafos menores como Enrique Calonge o González del Toro [Gómez García, 1997: 197]. No contamos con más datos sobre él.

A pesar de la relativa asiduidad de sus trabajos, ni con Luque ni con ninguno de los otros fascinó al público como antaño. La delicada salud del autor le obligó, si no a abandonar su labor teatral, al menos sí a reducir el número de piezas por temporada. Anómalo es también en su producción que, en estos momentos, estrenara varias obras solo, como hemos explicado previamente.

En cualquier caso, Luque cedió paso a Joaquín Abati⁵⁰, un viejo conocido con el que había coincidido en *Genio y figura* (1910). En realidad, García Álvarez compagina ambas colaboraciones, ya que *Clara Luna* (1925), junto a Abati, llega antes de que termine su relación profesional con Luque. Sus cinco piezas con él resultan desiguales en calidad. Por ejemplo, *Juanito Mejías* (1926) ni siquiera se editó debido a su mala acogida. Mejor concepto se tuvo de *Riña de gallos* (1927) o *La mala memoria* (1930), que además fue la última pieza original de García Álvarez. De *El hermano Vitoldo*, para la que la pareja cuenta con Luis Germán, únicamente sabemos que fue escrita en tres meses y que se anunciaba su estreno, que posiblemente no se hizo efectivo⁵¹.

Hemos analizado, por tanto, aquellas colaboraciones que por su frecuencia tuvieron un mayor relieve, pero durante su carrera fueron muchos más los que participaron con él en su labor creadora. Antonio Casero⁵², Antonio López Monís, Celso Lucio⁵³ o Salvador María Granés lo hicieron en varias ocasiones, ninguno de ellos con la continuidad de los estudiados. Sin embargo, la mayoría fueron autores de ida y vuelta que, salvo casos concretos, poco aportaron a su trayectoria teatral. Cito a continuación a todos los que en una o dos ocasiones⁵⁴ establecieron contacto con nuestro comediógrafo, incluyendo también a los ya mencionados en páginas previas: Rafael Abellán Anta, Ramón Asensio Mas, Agustín R. Bonnat, José Juan Cadenas, José Casado, Antonio Domínguez, Ángel Fernández, José María Garrido, Félix Garzo, Luis Germán, Emilio

⁵⁰ Abogado de formación, nunca ejerció el oficio y siempre mostró predilección por las letras, lo que queda demostrado por sus más de cien libretos. En su producción podemos encontrar, sobre todo, zarzuelas, comedias y juguetes cómicos, tanto en solitario como en colaboración con otros dramaturgos, casi todos de primera línea, como por ejemplo Arniches, Gregorio Martínez Sierra, Sinesio Delgado o Antonio Paso [Huerta Calvo, Peral Vega, Urzáiz Tortajada, 2005: 1].

⁵¹ “Aquí lo que trato yo es que pasen el rato”, *El Noticiero del Lunes* (26-IX), p. 3.

⁵² Este madrileño fue, además de comediógrafo, pintor y dibujante costumbrista. También estudió Derecho, participó en el *Heraldo de Madrid* y escribió novela histórica. En toda su obra muestra cierta fijación casticista [Huerta Calvo, *et alii*, 2005: 138].

⁵³ Nació en Burgos en 1865. Funcionario de profesión, ejerció de periodista en *El Globo*, *Madrid Cómic* y *Blanco y Negro*. Además fue diputado por Madrid. En el marco del género chico escribió también con Carlos Arniches, Merino o Palomero [Huerta Calvo, Peral Vega, Urzáiz Tortajada, 2005: 426].

⁵⁴ Debido a la poca entidad de estas colaboraciones, no aportó datos sobre los comediógrafos que se mencionan.

González del Castillo, González del Toro, Guillermo Hernández Mir, José Jackson Veyán, Diego Jiménez Prieto, Enrique López Marín, Juan López Merino, José López Silva, José de Lucio, Juan Molas y Casas, Eduardo Montesinos, Elías Ortiz, Antonio Palomero, Manuel F. Palomero, Felipe Pérez Capo, Antonio Plañiol, Ernesto Polo, José Andrés de Prada, Francesc Roig Bataller, Roberto Samsó Lorenzo, Diego San José, José Santoncha, Eduardo Slocker de Vega, Luis Suñer Casademunt, Raimundo Tirado, Vicente Vidal Corella y Salvador Vilaregut Martí.

La tabla resumen que sigue permitirá observar con detalle las colaboraciones de García Álvarez tratadas en este capítulo.

Colaborador	1892-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1931	Sin datos	Total
Sin colaborador	2	1	5	6		14
Abati, Joaquín		1	2	5		8
Abellán Anta, Rafael		1				1
Arniches, Carlos	2	25	7			34
Asensio Mas, Ramón		2				2
Bonnat, Agustín R.		1				1
Cadenas, José Juan		2				2
Casado, José			1	1		2
Casero, Antonio		5	2			7
Domínguez, Antonio			1			1
Fernández, Ángel					1	1
Garrido, José María					1	1
Garzo, Félix			1			1
Germán, Luis					1	1
González del Castillo, Emilio					1	1
González del Toro			1			1
González Ortiz		1	1			2
Granés, Salvador María	2				2	4
Hernández Mir, Guillermo				1		1
Jackson Veyán, José		1				1
Jiménez Prieto, Diego		1				1
López Marín, Enrique		1				1
López Merino, Juan			1			1
López Monís, Antonio	2	2	4			8
López Silva, José		1				1
Lucio, Celso	2	3				5
Lucio, José de				2		2
Luque, Fernando			1	6	1	8
Molas y Casas, Juan	1					1
Montesinos, Eduardo	1					1
Muñoz Seca, Pedro			14	2	3	19
Ortiz, Elías		1				1
Palomero, Antonio	1					1
Palomero, Manuel F.		1				1
Paso, Antonio	26	3	9	1	1	40
Pérez Capo, Felipe					1	1
Pérez Fernandez, Pedro				1		1

Plaňiol, Antonio				1		1
Polo, Ernesto				2		2
Prada, José Andrés de				1		1
Roig Bataller, Francesc		1				1
Samsó Lorenzo, Roberto					1	1
San José, Diego			1			1
Santoncha, José				1		1
Slocker de la Vega, Eduardo				1		1
Suñer Casademunt, Luis			1			1
Tirado, Raimundo		1				1
Vidal Corella, Vicente				1		1
Vilaregut Martí, Salvador				1		1

Tabla 1: Obras en solitario y en colaboración

6. COLABORADORES MUSICALES

En el género chico, la música adquiere en muchos casos un lugar casi tan importante como el libreto, por lo que no debe desestimarse la labor de los compositores al acercarse a la obra dramática⁵⁵. Así, la popularidad de las zarzuelas, sainetes líricos, revistas o humoradas, entre otros subgéneros, no debe atribuirse únicamente a los autores del texto escrito, sino también a su partitura. El espectador acudía al teatro para ver una representación, a la vez que buscaba disfrutar con sus números musicales, estuvieran o no integrados en el argumento, y con el lenguaje, de modo que estos “dejan de ser un medio y se vuelven un fin en sí”. Terminada la función, el público ya conoce una parte importante de los chistes y melodías y ve enriquecido su patrimonio cultural. El “placer verbal y el placer musical representan las dos tensiones complementarias del género chico, lo que constituye el verdadero acto cultural. Y son dos tensiones que al mismo tiempo provocan distensiones (la sensación de liberación fisiológica causada por la risa o el placer)” [Salaün, 1983: 255-256].

Normalmente, los compositores escribían sus notas sobre un texto dado, pero también se producía la situación inversa, en la que los comediógrafos pasaban auténticas dificultades para poder ajustar la letra [Sagardía, 1957: 34]. Por lo general, la situación de estos maestros era bastante precaria y, desde la segunda mitad del siglo XIX, si querían ganar dinero debían dedicarse a componer zarzuelas y otros subgéneros en el

⁵⁵ La información sobre la importancia del elemento musical en este tipo de teatro puede completarse con los datos que trae Versteeg [2000: 71-75]. De la música se aportará más bibliografía en el capítulo correspondiente.

marco del teatro por horas. Aun así, les resultaba insuficiente para vivir holgados, a pesar de que muchos tenían una sólida formación y un conocimiento directo de su actividad. Además, por la rapidez con que tenían elaborar sus partituras, estas eran muy desiguales en calidad [Moral Ruiz, 2004: 249].

La producción de García Álvarez es bastante rica en este elemento y alrededor de ochenta piezas lo incluyen. Si bien se estudiará en profundidad en el capítulo correspondiente, no podemos dejar de mencionar a aquellos que colaboraron con nuestro comediógrafo, sin que entremos en un análisis pormenorizado de la función y distribución de los cantables en el interior de los libretos.

En primer lugar, debemos señalar que nuestro autor cultivó también esta faceta y musicó *Las venecianas* (1900), que le sirvió como debut; *El amo de la calle* (1910), con la ayuda de Rafael Calleja; *El género alegre*, junto a Penella (1911); o *Ideal festín* (1914), con Francisco Alonso. También, en sus propios libretos, se encargó de algunas de las melodías y letras y se dejó asesorar por los más afamados del momento, como Rafael Calleja, Vicente Lleó o Francisco Alonso⁵⁶, y por otros de menos renombre⁵⁷ con los que trabajó codo con codo.

Ya sin la participación de nuestro comediógrafo, los maestros que se pusieron a su disposición forman parte, en su mayoría, de la segunda generación de compositores del teatro por horas, nacidos en torno a 1870 y seguidores de Manuel Fernández Caballero, Ruperto Chapí, Tomás Bretón o Gerónimo Giménez. Aunque “no pueden colocarse a la altura de los anteriores, fueron importantes por su capacidad de dar continuidad al género hasta su irremediable declive” [Moral Ruiz, 2004: 254]. Entre todos ellos destaca Joaquín Valverde Sanjuán, más conocido como Quinito Valverde, e hijo del afamado compositor Joaquín Valverde Durán. Con él mantuvo una estrecha relación más allá de lo profesional, y su marcha a París para conquistar el éxito allende nuestras fronteras dejó en García Álvarez cierto vacío. A su vuelta, con motivo del estreno de *Gente menuda* (1911), le encontraron más sosegado y viejo, vestido siempre de etiqueta [Chicote, 1955: 107]. Tras un tiempo en España, viajó a América, donde falleció en un accidente de tráfico.

⁵⁶ Con estos compuso la música de *La boda* (1902), *La comisaría* (1909) y *La Venus de piedra* (1914), respectivamente. En *El cabo Pinocho* (1917) se encargó él solo de la partitura.

⁵⁷ Enumero aquellos maestros que le ayudaron en su labor como músico: Rafael Calleja, Vicente Lleó, Francisco Alonso, Francisco López Alonso, Santiago Lope Gonzalo, Borrás, Fortea, Eduardo Jiménez Arderius y Úbeda Plasencia. Cada uno de ellos colaboró con él en una única ocasión.

Valverde fue, sin duda, el más querido por nuestro autor, pues con él cuenta en veintiséis ocasiones, especialmente en las obras con Paso y Arniches. Solo en seis de ellas se encarga de la música de forma individual; por lo general, lo hace acompañado por otros como Tomás López Torregrosa, Ramón Estellés, Rafael Calleja o Vicente Lleó. También estos escribirían en solitario para los mismos autores. Entre sus aportaciones destacan *La marcha de Cádiz* (1896) junto a Estellés; *El terrible Pérez* (1903), *El pobre Valbuena* (1904) y *El pollo Tejada* (1906) con Torregrosa; *El perro chico* (1905) con José Serrano; y *El príncipe Casto* (1912) y *El fresco de Goya* (1912) sin ningún otro maestro.

Después del anterior, el más recurrente para nuestro comediógrafo es López Torregrosa, seguido de Lleó, Calleja, Estellés y Serrano. En la segunda década del siglo XX, los nombres cambian y llega la tercera generación de músicos que sustituye a la anterior, en la cual varios habían fallecido. En este momento son Pablo Luna, Tomás Barrera, Francisco Alonso o Juan Vert los compositores que con más frecuencia colaboran con García Álvarez. Sin embargo, ninguno de estos es tan asiduo como los de tiempo atrás, lo que se debe en parte al hecho de que la música en los libretos se fue reduciendo al mínimo conforme decaía el género chico.

De toda la producción de García Álvarez destacan especialmente los acordes de *La marcha de Cádiz* (1896), *La alegría de la huerta* (1900), *Alma de Dios* (1907) o *El niño judío* (1918), de Valverde y Estellés, Federico Chueca, José Serrano y Pablo Luna respectivamente.

7. EL ÉXITO DE SU TEATRO: LAS GANANCIAS DE UN COMEDIÓGRAFO

Los dramaturgos del género chico gozaban de una situación casi de privilegio si la comparamos con épocas anteriores, sobre todo gracias a la creación, en 1899, de la Sociedad de Autores Españoles⁵⁸. A finales del siglo XIX existían tres casas editoras importantes: la de Florencio Fiscowich, la de los hijos de Hidalgo y la de Luis Arruej. Estas abonaban trimestralmente a los libretistas lo correspondiente a los beneficios de la representación, y al año lo relativo a los ejemplares vendidos. Del producto total, los editores descontaban un porcentaje variable dependiendo de si las funciones eran en la

⁵⁸ A partir de ahora SAE.

capital, en provincias o en el extranjero. Los sueldos resultaban insuficientes, por lo que los autores solían pedir en ocasiones adelantos de dinero que luego tenían que devolver gravados con intereses. Como esta situación no era demasiado favorable, no era extraño que estos vendieran sus obras y renunciaran a los derechos [Versteeg, 2000: 70].

La SAE defendía los derechos de los escritores e intentaba beneficiarlos, por lo que había más posibilidades de que pudieran subsistir exclusivamente de la práctica teatral. Esto lo conseguían únicamente los más destacados del panorama, entre los que se encontraba nuestro comediógrafo, mientras que en muchos casos se veían obligados a realizar otros trabajos o a las colaboraciones en prensa. No obstante, algunos como Muñoz Seca, con posibilidad de haber vivido de la literatura, nunca abandonaron su salario fijo, en este caso del Ministerio de Hacienda.

Durante la última década del siglo XIX y primer cuarto del XX, Enrique García Álvarez despertó las simpatías del público, que acudía asiduamente a las representaciones de sus obras. Su presencia en los teatros se traducía en unos elevados ingresos para el empresario y para él mismo. Determinar exactamente cuánto dinero pudo ganar en sus cuarenta años de carrera resulta complicado, pero, sin duda, no fue poco. Llegó a estrenar más de cien piezas entre comedias, zarzuelas, revistas y sainetes, pero nunca por motivos financieros, ya que no le interesaba el dinero. Todos recalcaban su generosidad y su despego por lo material. Para Sa del Rey, la mejor prueba de ello no estaba únicamente en que diera un par de duros a aquellos que acudían a su casa o que invitara a comer a cuantos allí se presentaban, sino en el hecho de que había “sabido no caer en las garras de la usura, teniendo la propiedad de todas sus obras” [1907: 5]. Su modestia y su escasa afición a darse importancia fueron un freno para conseguir la posición que otros muchos, con un ingenio bastante más menguado que el suyo, habían llegado a alcanzar.

El alto nivel de vida de ciertos dramaturgos denotaba su economía, pues no se privaban de comodidades ni de lujos. Buen ejemplo de ello era el propio García Álvarez, que decía haber obtenido más de medio millón de pesetas con el teatro y derrochaba en inútiles antojos porque, en definitiva, podía permitírselo [Fuente Ballesteros, 1990: 85-87]. Curiosamente, en 1920, afirmaba que solo le quedaban 200 duros, una cifra insignificante. Sus amigos, que veían como malgastaba su capital en asuntos intrascendentes, trataban de aconsejarle:

Una vez convencimos a Enrique de que convenía vivir con cierto orden, y nos prometió que en cuanto cobrara e hiciese unas compras indispensables, metería su dinero en el banco ¿Y sabe usted lo que compró? Una maleta de 70 duros, por si a la vejez se le ocurre viajar, porque hasta hoy no ha pensado en los viajes; unos prismáticos de 100 duros, dignos de Jellicoe, para examinar a las golondrinas; un reloj de pared, que por no dar razonablemente la hora sino silbando, le costó 400 pesetas, y un xilófono, por el que le extrajeron 200 ¿Hace falta decir más? [López Pinillos, 1920: 239].

A pesar de su teórico desahogo, siempre participó con sus diversos artículos y versos en los periódicos de la época, al igual que los que veían en esta actividad una fuente de ingresos suplementaria. Al comienzo de su trayectoria, cuando aún no gozaba de ningún renombre, buscó en la prensa un sustento. Después, siguió colaborando con otra motivación, porque para él los beneficios del teatro eran más que suficientes.

Poseemos datos concretos sobre la economía de nuestro literato:

1. En 1896, García Álvarez y su compañero Antonio Paso escribían una pequeña misiva a *El Imparcial* donde, movidos por el llamamiento del director y ante la iniciativa de Joaquín Dicenta, decidían donar, para los soldados heridos y enfermos, los beneficios que les iban a reportar en esos días sus recién estrenadas obras *La zíngara* y *La marcha de Cádiz*. Al tiempo, daban órdenes a sus editores de que remitieran directamente a la dirección de ese periódico el dinero correspondiente [García Álvarez y Paso, 1896: 1]. Sin duda, esta información nos resulta sorprendente si tenemos en cuenta que por aquellos años la carrera de nuestro comediógrafo estaba aún empezando, pero por su acto, deducimos que no le faltaba en absoluto el capital.

2. Cuando al preguntarle en 1914 cuál era la obra con la que más había ganado, el autor contestaba, sin absoluta seguridad, que *La marcha de Cádiz* (1896), seguida de *La alegría de la huerta* (1907), *El pobre Valbuena* (1904) y *Alma de Dios* (1907). Después de las anteriores situaba *El perro chico* (1905) y *El terrible Pérez* (1903) [en *El Caballero Audaz*, 1914].

3. En *Las pirámides de sal*, a la pregunta de que cuánto dinero había sumado con el teatro hasta la fecha, decía que en los últimos años sus liquidaciones arrojaban sesenta y cinco mil duros, por lo que, haciendo una media, en total eran unos ciento cuarenta mil duros. Él se mostraba incrédulo con esta cifra, pues le quedaban “muy pocas pesetas” [en Casado, 1919: 165].

4. En 1920 le confesaba a *Pármemo* haber obtenido unos cien mil duros, de los cuales conservaba, como veíamos, unos doscientos [en López Pinillos, 1920].

5. En una entrevista al autor en 1923 afirmaba que por cada representación de *Alma de Dios* la SAE le pagaba siete pesetas con cincuenta. Si consideramos que se realizaron setecientas setenta representaciones en su primer año de cartel, los ingresos son más que significativos para la época [en Sánchez Carrere: 1923].

6. *El verdugo de Sevilla* le había proporcionado unas diez mil pesetas en un solo mes [Fuente Ballesteros, 1990: 91].

A partir de estos datos, podemos deducir que García Álvarez no estaba preocupado por los asuntos financieros, puesto que no sabía ni cuánto había acumulado hasta el momento ni lo que le restaba de ello. Por otra parte, tal cantidad le avalaba como uno de los autores de más éxito en las tablas.

Con el fin de completar esta información, podemos hacer referencia a todas aquellas obras que se convirtieron en centenarias en la escena española. Esto significaba que el número de representaciones era muy alto, y consecuentemente los beneficios también. Así aparecían en *Las pirámides de sal*, ordenadas según un criterio cronológico [Casado, 1919: 179-180]:

Obra	Número de representaciones ⁵⁹
<i>El gran visir</i>	100
<i>La marcha de Cádiz</i>	400
<i>Los cocineros</i>	300
<i>Los rancheros</i>	100
<i>Churro Bragas</i>	100
<i>Los presupuestos de Ex-Villapierde</i>	500
<i>La alegría de la huerta</i>	300
<i>Los niños llorones</i>	100
<i>El terrible Pérez</i>	100
<i>El famoso Colirón</i>	200
<i>Congreso feminista</i>	100
<i>El pobre Valbuena</i>	300
<i>El perro chico</i>	300
<i>La reja de la Dolores</i>	100
<i>El iluso Cañizares</i>	100
<i>El ratón</i>	200
<i>El pollo Tejada</i>	200
<i>Alma de Dios</i>	700
<i>El método Górritz</i>	100
<i>El trust de los Tenorios</i>	100
<i>Gente menuda</i>	100

⁵⁹ El número de representaciones es aproximado.

<i>El fresco de Goya</i>	100
<i>Las cacatúas</i>	100
<i>El bueno de Guzmán</i>	100
<i>Fúcar XXI</i>	100
<i>Pastor y Borrego</i>	100
<i>La frescura de Lafuente</i>	100
<i>El verdugo de Sevilla</i>	100
<i>Los cuatro Robinsones</i>	100
<i>El niño judío</i>	100

Tabla 2: Obras centenarias

8. ESCRITOS NO DRAMÁTICOS

Como apuntábamos con anterioridad, los primeros pasos que García Álvarez dio en el mundo de las letras fueron en las páginas de la prensa de finales del XIX. Sin embargo, esta actividad no se circunscribió únicamente a su juventud, sino que siguió colaborando en diarios y revistas en los años posteriores, especialmente a finales de la década de los veinte, justo cuando se redujo su dedicación al teatro. Enfermo y debilitado, seguramente le supondría un mayor esfuerzo la redacción de un libreto que la de una breve columna o una crónica. En cualquier caso, no es probable que lo hiciera por motivos económicos, pues las ganancias que acumulaba con el teatro eran considerables. Entre otras, debemos destacar su participación en *El Liberal*, *ABC* o *Blanco y Negro*, suplemento del anterior.

García Álvarez, autor polifacético, cultivó también la poesía y la novela. Con respecto a la primera, parece que fue su más temprana inclinación. Aunque no publicó ningún libro de poemas, muchas de sus composiciones vieron la luz en periódicos y revistas de la época. Se trataba de versos risueños, festivos y alegres, de escasa calidad literaria y donde el autor mostraba su inclinación hacia el chiste. Cualquier acto cotidiano podía servirle de inspiración e incluso él mismo era materia poética. Así, dedicado a su pereza, escribió lo siguiente:

La tengo...

Confieso con triste afán
y sentimiento profundo,
que soy lo más holgazán
que Dios ha echado a este mundo.

La pereza es mi elemento,
y aunque lo juzguen simpleza,
el día que estoy contento
tengo mucha más pereza.

El vestirme me encocora,
y, aun cuando hacerlo precisa,
tardo más que una señora
en ponerme una camisa.

Yo, si tengo que salir
a algún negocio importante,
digo: me voy a vestir,
y aquí entra lo interesante.

Primero, recorro entero
de mi vivienda el pasillo,
fumándome un habanero,
quiero decir un pitillo.

Cuando este al fin se consume,
saco en seguida otro *pito*;
espero a que me lo fume
y así tardo otro poquito.

Enseguida hago lo que antes;
así es que de esta manera
consumo en breves instantes
una cajetilla entera.

Luego, en mi alcoba penetro,
saco el traje más decente
y sin decir *vade-retro*
hago, detenidamente,
de mis prendas la limpieza;
y cuando todo está listo
rechazo toda pereza
y ya por fin... no me visto.

Soy una calamidad,
y serlo, claro, me exalta;
la fuerza de voluntad
es lo que a mí me hace falta[...]

[en Casado, 1919: 38-39].⁶⁰

También, en conmemoración de una fecha o acto señalado como podía ser el cambio de año, era frecuente encontrar sus poesías. Ante la pregunta de “¿Qué piensa usted hacer este año para ser feliz?”, García Álvarez respondía:

Pasar diez noches en vela
en cuanto comience enero,
y escribir una zarzuela

⁶⁰ Casado afirma haber recogido este poema de entre los papeles inéditos de Enrique García Álvarez. Desconocemos la fecha exacta de su composición, pero debe de ser previa a 1919, año en que se publicó en *Las pirámides de sal*.

para dársela a Guerrero,
y entregada, y aún febril
sobre un manuscrito intonso,
escribir un vodevil
y dárselo a Paco Alonso.
Y como son tan seguras
estas firmas musicales,
harán unas partituras colosales.
Partituras que en Birmania,
China, Persia, Afganistán,
Las Molucas y Alemania
se popularizarán.
Y estas obras de esta clase
harán que el año yo pase
tan contento y tan feliz
cual la pobre codorniz
que rompe la jaula y vase [1928a].

Igualmente, con motivo de la pérdida de una cartera, compuso este curioso poema para *ABC*⁶¹:

Ayer tarde en un estanco
del boulevard Aguilera,
un sujeto, que no es manco,
me ha quitado la cartera
con un billete de banco.
Si es tan amable el pillete
(no dudo que no lo será)
y me devuelve el billete,
en mi hogar, Villalar siete,
se le gratificará.
Si la cartera robada
al carterista agradó,
se la entrego y se acabó.
La cartera está gastada,
pero el billetito no.

[en Montero Alonso, 1973: 88].

Con respecto a su labor narrativa, es autor de varios relatos cortos que se publicaron en periódicos y revistas de la época o en colecciones de novela breve como *La Novela de Hoy*⁶² o *El Libro del Día*, muy populares en el momento. Hemos recopilado

⁶¹ Tomamos la referencia de Casado [1919], ya que desconocemos la fecha de su aparición en este periódico.

⁶² Sobre esta colección se ha publicado recientemente un volumen titulado *La Novela de Hoy, la Novela de Noche y el Folletín divertido: la labor editorial de Artemio Precioso* [Labrador Ben, Castillo, García Toraño, 2006]. Con un carácter más general y en relación a las colecciones de novelas tenemos la *Bibliografía e Historia de las colecciones literarias en España: 1907-1957* [Sánchez Álvarez-Insúa, 1996].

un total de cinco obrillas⁶³, la mayoría editadas en la segunda mitad de la década de los veinte, en su etapa de madurez. La primera de la que tenemos noticia es *La balada de Amarantina*, que se recogió en las páginas de *La Esfera*⁶⁴. Se trataba de un cuento *medieval* de gran comicidad en el que se contaba la historia de Amarantina, una mujer casada a la que sorprenden con su amante. El resultado es un muestrario de chistes y juegos de palabras que provocan las risas del lector, con un tono semejante al que domina en sus creaciones dramáticas.

Tanto *Garagarza o El monstruo de Anita Esparza* como *Lulichí y Fifuchi Blasco o El mundo está hecho un asco* fueron volúmenes de la serie de la editorial Atlántida, *La Novela de Hoy*, en 1926 y 1929 respectivamente. Curiosamente, en dichos años, la producción teatral de García Álvarez es limitada y, como ya anotamos previamente, cultiva con cierta asiduidad su vena periodística. Es posible que la escritura de estas historietas le resultara más fácil, quizás porque se trataba un género nuevo para él en el que no tenía el hábito de recurrir a la colaboración, en un momento en el que su estado de salud era bastante delicado. Por otra parte, nos llama la atención que en estas novelitas utilice el mismo recurso que en sus libretos de recurrir a un título doble, con un toque cómico y con la rima de sus partes, que fue especialmente frecuente en los trabajos realizados en los años veinte con Fernando Luque y también en alguna de sus piezas en solitario.

En 1930, poco antes de su fallecimiento, se publica *El que a hierro mata es un bestia*. Eran sesenta y dos páginas de corte muy similar a los cuentos citados más arriba, siempre con la intención de potenciar los efectos cómicos, tanto de las situaciones como del lenguaje. Por último, y más breve que las anteriores, *Chulonerías*, que mencionamos en la posición final por desconocer el momento exacto de su publicación.

⁶³ No descartamos que pueda ser autor de alguna novelita más que no hayamos encontrado debido a la dificultad de localizarlas en la prensa de la época.

⁶⁴ De nuevo tomamos como fuente la obra de Casado [1919: 49-56] al no encontrar la referencia concreta en *La Esfera*.

CAPÍTULO 1

ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ
EN LA TRADICIÓN DEL TEATRO BREVE

1. 1. LOS TÍTULOS

Considerado paratexto por críticos como García Barrientos, “el título de una obra es una de las preinformaciones más llamativas, porque es lo primero que salta a la vista y por su condición de pórtico y de introductor de la obra en general y de un modo peculiar en el drama” [2001: 46]. Al margen de su carácter designativo, posee un valor iniciativo, que despierta un estímulo en el receptor, y conativo, al proyectar simultáneamente el acercamiento hacia él [Pérez Bowie, 1992: 31]. A diferencia de la novela o la poesía, en esta disciplina el título goza de una particularidad, la de estar más desprendido de su texto en su entorno comunicativo específico, el de la representación. Su función pragmática se lleva a cabo de una manera especial, a través de los carteles o los periódicos que lo anuncian y publicitan o, en el momento próximo a la recepción, mediante el programa de mano [Celaya García, 2004: 125].

El teatro cómico en el que insertamos la producción de García Álvarez está marcado por cierto convencionalismo en los temas, los personajes, el humor verbal o las situaciones, que afecta por igual a los títulos, en cuya elaboración se repiten determinados procedimientos [Pérez Bowie, 1992: 32]. Los dramaturgos ofrecen al público piezas reiterativas y esperables, por lo que la denominación empleada nunca va a trastocar sus expectativas, a no ser con una voluntad cómica [Sotomayor Sáez, 1992: 94]. Para Deleito y Piñuela, en el género chico el título carece de valía significativa y podría ser fácilmente intercambiable, pues es sabido que en ese género teatral “el nombre no hace a la cosa”¹ [1949: 169]. Existe, pues, una serie de parámetros recurrentes que, en ocasiones, persigue suscitar la risa del respetable, y a los que nuestro autor se ciñe al igual que sus contemporáneos.

Desde el punto de vista de la sintaxis, García Álvarez prefiere las estructuras nominales, con sustantivo por núcleo, que son las más asiduas en esta dramaturgia

¹ Deleito y Piñuela realiza estas declaraciones a propósito de la obra *El año pasado por agua*, pero las hace extensibles al resto de manifestaciones del género chico.

[Pérez Bowie, 1992: 32]. Manifiesta predilección por el esquema *determinante + nombre + sintagma preposicional*, que aparece en casi la mitad de sus composiciones. Esta fórmula está presente en toda su carrera, desde sus primeras creaciones como *La trompa de caza*, *El niño de Jerez* o *La casa de las comadres*, hasta las últimas como *El asombro de Gracia* o *La torta de Alcázar*, o intermedias como *La torta de reyes*, *La reja de la Dolores*, *La niña de las planchas* o *El fin de Edmundo*. Menos repetidos, en un número cercano a la veintena y especialmente en sus inicios, son los títulos formados por *determinante + nombre*. *La candelada*, *Las escopetas* o *Los cocineros* son buenos ejemplos de ello. No obstante, las combinaciones son innumerables y entre ellas destacan, por orden de frecuencia, *determinante + nombre + adjetivo*, *determinante + adjetivo + nombre*, *nombre + adjetivo*, *nombre + sintagma preposicional*, o *nombre*².

Pérez Bowie, tras el estudio de un cuantioso corpus, observaba otras posibilidades a la hora de titular: locuciones adverbiales a modo de refranes o de frases hechas; oraciones que tienen por sujeto de la enunciación a uno de los personajes y que generan empatía con espectador; o construcciones agramaticales, carentes de los elementos suficientes para su plena interpretación [1992: 34]. De acuerdo con esta clasificación, extrañamente no encontramos en el popular García Álvarez modelos de las primeras. Tampoco de las terceras, lo que denota que el autor buscaba la simplicidad y ahorraba trabajo al receptor, que no necesitaba reconstruir la sentencia completa. Con respecto al segundo grupo, contamos con escasas muestras: *¡Todo está muy malo!*, *¡Pobre España!* y *¡Hasta la vuelta!*³. Se trata de frases contenidas en el texto que provocarían expectación en el público, pendiente del contexto en el que habían sido proferidas.

Al margen de estas opciones, “le divierte al comediógrafo poner un doble título a algunas de sus obras”. Las partes quedan coordinadas mediante la conjunción *o*, que pierde su valor disyuntivo e identifica las dos proposiciones. “La fórmula no es nueva y tiene precedentes ilustres: Desde *García del Castañar o Del rey abajo ninguno* a *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, pasando por *Don Álvaro o La fuerza del sino*⁴. A modo de titular, García Álvarez añade otra peculia-

² Nos referimos en este caso a un nombre propio, bien sea con o sin apellidos.

³ Es probable que *A La Habana me voy*, *Que usted descanse* o *¡Adiós, Gertrudis!* fueran del mismo tipo que los títulos citados, pero no se conservan los textos que nos permitan corroborarlo.

⁴ En realidad, los orígenes de estos títulos dobles se remontan al teatro popular del siglo XVII [Barce, 1995: 198], aunque los antecedentes más inmediatos a García Álvarez son algunas obras del último tercio del siglo XIX.

ridad: hacer que el marbete esté en verso. Un pareado sencillo, de claro ritmo callejero y popular: *La tragedia de Laviña o El que no come la diña*, *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*, *La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!*, *Calixta la prestamista o El niño de Buenavista*, *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*⁵ [Montero Alonso, 1973: 87]. Esta tendencia es habitual en la década de los veinte, en particular en los trabajos con Fernando Luque.

Si atendemos a la semántica, Spang apunta que los títulos se refieren a “tres aspectos diferentes: a una o varias figuras del drama, a las circunstancias espaciotemporales y al tema o conflicto de la obra” [1991: 82]. Esta división resulta simplista para un momento en el que los comediógrafos hacían continuos alardes de ingenio al rotular sus encabezamientos, casi siempre engañosos e inexactos. Nos parecen más completas las afirmaciones de Pérez Bowie, quien señala que en la denominación de una pieza se hace mención al esquema actancial, a objetos destacados de la trama, a las coordenadas espaciales o temporales, a los sucesos recogidos en la fábula, o tiene un carácter temático o comentativo. Además, para él, estos operadores ficcionales poseen una función diegética que anticipa la situación narrativa y disparan la atención del receptor hacia aquello que se designa [1992: 35].

Conforme a los criterios manejados por el estudioso, observamos en García Álvarez una predilección hacia el esquema actancial, pues resalta a un personaje, que suele ser único y desempeña el papel protagonista en la intriga. El autor usa directamente su nombre, como en *Churro Bragas*, *Clara Luna*, *Juanito Mejía* o *Pancho Virondo*, o lo designa de manera distinta, aportando datos caracterizadores: *Mi papá* nos marca las relaciones de parentesco; *El príncipe Casto* pone de relieve la escala social de Casto, un actor que, convertido en príncipe, teme que su pasado sea descubierto; o *El pobre Valbuena* nos remite a la vida de este hombre del que todo el mundo se compadece por los ataques que sufre y que, en verdad, son estratagemas bien para acercarse a las mujeres, o bien con el fin de evitar los problemas que le surgen⁶. Como vemos, a pesar de que la información deja de ser aséptica, la mayoría de las veces no incide en la realidad de los personajes, sino en la cualidad causante del efecto cómico. En estos casos, el título nos proporciona unas expectativas falsas con la voluntad de hacer reír y, conforme avanza la acción y no descubrimos lo esperado de antemano, tomamos conciencia de la burla. En

⁵ A las mencionadas cabe añadir *Palomino o La viuda de su tío*.

⁶ De la misma índole son *El iluso Cañizares* o *El terrible Pérez*.

definitiva, “gusta García Álvarez de jugar con el doble sentido de ciertos nombres propios o de otras palabras. Es, ya se comprende, un resorte fácil. Pero está en el ambiente y no es este autor cómico el único que lo cultiva” [Montero Alonso, 1973: 86].

En ocasiones, tanto nuestro dramaturgo como muchos de sus contemporáneos incorporan alguna referencia ambivalente en su significado que hace del propio título un verdadero chiste. Sucede esto en *El fresco de Goya*, donde se menciona a un tipo bastante aprovechado llamado Goya y, por el contrario, no se habla de ningún cuadro del famoso pintor español. Algo similar ocurre en *La catástrofe de Burgos*, *La escala de Milán*, *La conferencia de Algeciras* o *La locura de Madrid*, donde Burgos, Milán, Algeciras y Madrid no son ciudades sino cuatro hombres. Igualmente, se busca la sonrisa en *El bueno de Guzmán* o *Las bolas de Villar*. Este resorte, amparado en el chiste lingüístico y basado en el juego de palabras por retruécano y asociación de ideas, será retomado por dramaturgos posteriores como Jardiel Poncela y permanecerá hasta los años cuarenta [Conde Guerri, 1984: 44-45].

Asimismo, el título puede adquirir una naturaleza múltiple y aludir a varios personajes con un matiz generalizador, como en *Los cocineros*, *Los rancheros* o *Los cuatro Robinsones*. También existe la posibilidad de que se citen dos nombres unidos por una conjunción copulativa, tal que en *Juanito y su novia* o *Larrea y Lamata*. En *Pastor y Borrego* se persigue la confusión, puesto que, en realidad, se trata de un único actante que adopta múltiples nombres y personalidades sin que los demás sepan que se trata de la misma persona.

Volviendo a la clasificación de Pérez Bowie, menos abundantes son las restantes opciones. Si el título nos remite a un objeto, este adquiere gran interés en la trama y, consecuentemente, provoca un efecto cómico. En *La trompa de caza* tres amigos quieren acudir a una fiesta para la que tienen un solo traje, por lo que la estrategia es entrar y salir de ella por turnos, intercambiándose las vestimentas al sonido de la trompa, para gozar todos de la velada. También en *La torta de reyes* todo se complica en virtud de este elemento. Junto con el objeto, suele mencionarse a su poseedor, como en *La reja de la Dolores* o *La escala de Milán*. Cuando indica temporalidad, se alude a una época o un acontecimiento conciso de ella. Así lo vemos en *La edad de hierro*, *La candelada* o *La primera verbena*. Los espaciales nos adelantan el lugar en el que transcurren los hechos y ponen de relieve su peculiaridad. En *La comisaría*, el cuartelillo se convierte

en un desfile de personajes de lo más variopinto; *La casa de las comadres* nos conduce a un edificio de vecindad con sus dimes y diretes; y *El arco iris*, menos evidente de reconocer, es una tienda, al igual que *El puesto de antigüedades de Baldomero Pagés* y *La frutería de Frutos* o *¡Qué colección de brutos!*.

Quizás los más interesantes son los títulos llamados temáticos o comentativos. Aunque García Álvarez no es demasiado proclive a ellos, es posible dar con muestras como *¡Todo está muy malo!* o *¡Pobre España!* Este tipo de frases, y en concreto las que contienen un predicado, ofrecen una información interesante porque a su capacidad anticipadora añaden un efecto de dramatización, que depende de la valoración negativa o positiva que se enuncia [Pérez Bowie, 1992: 35]. En nuestro caso, es meramente negativa, pues pone de manifiesto la mala situación del mundo a ojos de los personajes de la trama y, a la par, la ideología subyacente del autor.

En lo tocante a la retórica de los títulos, la función poética está siempre muy presente, ya que el enunciado apela a todo tipo de recursos para su exhibición, adquiriendo por ello una mayor densidad y capacidad de autorreferencialidad [Pérez Bowie, 1992: 36]. En el plano fónico, percibimos fenómenos de aliteración, que es obvia en *La mamá de la Mimí*, de paronomasia e, incluso, de rima interna, como apuntábamos en páginas anteriores, tal y como apreciamos en *Calixta la prestamista* o *El niño de Buenavista* y *El puesto de antigüedades de Baldomero Pagés*. En *Los chicos de Lacalle*, *La frescura de Lafuente* y *Larrea y Lamata*, se maneja el calambur y la distinta combinación de las sílabas produce mensajes diversos.

Por último, cabe aludir al fenómeno, muy usual en el teatro por horas, de la modificación de los títulos. A veces, los autores, no contentos con el elegido inicialmente, disponían cambiarlos por otros más sugerentes o atrayentes para el espectador, más acertados con el contenido o, simplemente, más cómicos. Las informaciones relativas a esta práctica se obtienen, normalmente, de entrevistas en las que los dramaturgos hablaban de sus próximas creaciones, sus venideros estrenos o del proceso de escritura como tal, y en las que reflexionaban acerca de la denominación final y de las correcciones del nombre provisional. Si por el contrario carecemos de las palabras directas del comediógrafo, la crítica en la prensa de la época puede revelarnos estos detalles. En García Álvarez documentamos casos como *Bandurrias y guitarras*, que se transformó en *El*

*pobre Valbuena*⁷; *Pepito Bedoya*⁸ y *La miel de la vida*⁹, que acabaron siendo *Genio y figura*¹⁰; o *Riña de gallos* que, según explicaba anecdóticamente el propio autor, fue con anterioridad *Los tercos*, *Los gladiadores* y *Odio africano* [García Álvarez y Abati, 1927a: 13]. A propósito de *La corte de Risalia*, que sufrió un periplo parecido, un perodista escribía lo siguiente para *El Duende*:

Se llamaba *El rey flojo*, luego *La reina madre*, después *La escolta real*, hace unos días *Vicente el Grande* y, por último, *La corte de Risalia*. Esto demuestra su bondad, desde el momento que da lo mismo que se llame de una manera u otra; la cuestión es lanzarle al público una ducha de retruécanos, hostilizándole de paso con una música de Luna. Se desistió, según nos dicen, de titularlo *Vicente el Grande*, habida cuenta de que Vicente Carrión estaba en la compañía [Anónimo, 1914g: 8-9].

Situación desigual es la de las refundiciones, que alteraban el original por la inclusión o supresión de música, escenas, personajes, etc., y se anunciaban como obras diferentes. Así, *La casa de las comadres* se convirtió en *El fin de Rocambole*, *Alta mar* en *El "Missisipí"* y *La locura de Madrid* en *La academia*. Obligada resultó la transformación de *Los presupuestos de Villapierde* en *Los presupuestos de Ex-Villapierde*. Esta revista reflejaba la situación económica de España bajo la labor del ministro de Hacienda Raimundo Fernández Villaverde. El título fue modificado una vez que este fue destituido¹¹.

⁷ Esta obra de Arniches y García Álvarez se anunció con el primer título para el beneficio de Emilio Carreras en el teatro Apolo [Stop, 1904a: s.p.]. Llegado el día, se estrenó como *El pobre Valbuena*.

⁸ Se anunció como una de las obras que iban a abrir la temporada del teatro de la Comedia [Anónimo, 1910e: 9].

⁹ A comienzos de octubre se hablaba de ella como próxima a presentarse en la Comedia de mano de dos aplaudidos autores [Anónimo, 1910f: s.p.]. A lo largo de ese mes se vuelve a hacer referencia a ella en varias ocasiones y, en la fecha, nos encontramos *Genio y figura*.

¹⁰ No sabemos si fueron títulos sucesivos o si la pieza definitiva fue una refundición de ambas, pero de ser así no cabe duda de que tomó buena parte de la segunda, ya que el protagonista de *Genio y figura* se llama precisamente Pepe Bedoya.

¹¹ Esta pieza da pie a algunas controversias más en cuanto a las modificaciones a las que se vio sometida. En un trabajo pasado postulamos que existían dos versiones primitivas de la misma. La primera, *Caras y caretas*, era solo de Granés y García Álvarez y estaba musicada por Calleja; la segunda, denominada *Caretas políticas*, añadía a Antonio Paso y Vicente Lleó [Palacios Gutiérrez, 2007: 366]. Si bien para nuestras afirmaciones nos basamos en algunos materiales hallados en la SGAE, como, por ejemplo, un parte de apuntar en el que se había tachado el título de *Los presupuestos* y se había escrito a mano el de *Caretas políticas*, así como en la coincidencia de muchos de los personajes, Beltrán Nuñez, en su tesis sobre José María Granés, conjeturaba de modo diferente. Así, afirmaba que *Los presupuestos* contaban con una redacción anterior, de 1892, titulada *El señor Juan o Los presupuestos de Villa-Anémica* [1992: 45]. A nuestro juicio, estas declaraciones no tienen mucha lógica si consideramos que el género de la revista comentaba temas de actualidad, y que cuando la labor de Raimundo Fernández de Villaverde quedó en entredicho no fue hasta finales de la centuria. Probablemente esta obra de Granés trataba los males del país, pero no directamente los derivados de la mala gestión de este ministro.

1. 2. EL PRÓLOGO

Uno de los aspectos más significativos de la renovación dramática de las primeras décadas del siglo XX reside en la profunda convicción de “reteatralizar el teatro”, es decir, “recuperar los ingredientes estructurales que permiten al espectador reconocer en él una elevación artística de su existencia cotidiana y no una mera proyección de la misma”. Esto no solo se traduce en una oposición al Naturalismo, sino en un fervor por el teatro clásico [Peral Vega, 2001: 371]. Como consecuencia, nace un especial entusiasmo por el prólogo dramático, heredero del introito y la loa, cultivado desde la Antigüedad clásica, en el medievo francés o en el Renacimiento italiano, bien separado del argumento o como constituyente del mismo.

En la literatura española, ya en las primeras obras del XVI y con denominaciones varias como *loa*, *introito* o *prólogo*¹², son muy frecuentes estas aperturas [Flechniakoska, 1975: 31]. Originalmente, se empleaban a modo de *salutatio*, para pedir el silencio, definir la voluntad del autor o captar la *benevolentia* del público, y adquirirían un papel funcional destacado al ser uno de los elementos esenciales de los mecanismos de representación [Flechniakoska, 1975: 51]. Conforme avanza el XVII, limita algunos de sus cometidos básicos para transformarse en un alegato y defensa de los actores y del espectáculo global. Poco a poco, también se desentiende de su valor laudatorio y desemboca en una “loa entremesada” o “loa zarzuelizada” [Flechniakoska, 1975: 128-129]. En el Siglo de las Luces, la loa o prólogo, al menos en su vertiente popular, presentaba a la compañía y contenía los tópicos usuales, frente a la cortesana, donde conmemoraba la onomástica de los reyes y acudía a la mitología [Palacios Fernández, 2008: 548-549].

Tras su utilización en el XVIII, cae en cierto desuso hasta que es recuperado con énfasis en el resurgimiento de lo clásico del siglo XX. Entonces, su cometido no distaba mucho del de épocas anteriores y consistía, según Peral Vega, en una anticipación argumental, una descripción de intenciones o, sobre todo, una especie de poética en miniatura en la que el literato expresaba su relación con la dramaturgia contemporánea y su propia estética [2001: 371-372].

García Álvarez no es un renovador, en tanto que sus composiciones se posicionan en la vertiente más comercial y denostada por la crítica debido a su carácter frívolo, y tampoco un admirador de la materia y procedimientos clásicos. Quizás, por influencia

¹² En los Siglos de Oro, el término *loa* es el más recurrente.

de las directrices que tomaba el drama, decidió manejarlo en tres ocasiones, *Mi papá*, *El rey del tabaco* y *Kiriki*, integrado dentro de la pieza y bajo el epígrafe de *prólogo*.

Mi papá, de 1910, que es uno de sus primeros textos en varios actos, viene precedido por un prólogo dramático cuya voluntad innovadora es escasa. En la medida en que actúa como planteamiento de la acción, dista muy poco de cualquiera de los demás actos y bien podría haberse denominado como tal. Benavides, hombre pobre, acepta la propuesta de hacerse pasar por el padre de un joven que no dispone de la venia de su verdadero progenitor, y sin la cual su boda no puede celebrarse. El resto de la trama recoge las aventuras del falso pariente, hasta descubrirse al final la verdad. Quizás el hecho de que el libreto contara ya con tres jornadas condujo al autor a incorporar los antecedentes de la historia en un preámbulo para no dividir en cuatro, que podría resultar excesivo. En *El rey del tabaco*, en tres actos y un prólogo, la situación es análoga. Este preámbulo vuelve a adelantar el argumento y aporta informaciones previas que ayudan a comprender su desarrollo posterior. La diferencia con *Mi papá* radica en que, entre esta parte y el acto primero, transcurren veinte años. Es posible que esta distinción se justifique por el amplio lapso de tiempo que separa las partes, siendo que se solía recurrir al relato retrospectivo de los acontecimientos para introducirlos. De *Kiriki* poco podemos decir al no haber ninguna edición.

1. 3. EL GÉNERO CHICO: LA CONTINUACIÓN DEL TEATRO BREVE¹³

En el último tercio del siglo XIX y primeros años del XX, la literatura sufre un complicado proceso de cambio¹⁴. Los modos realistas y naturalistas, muy arraigados

¹³ Debemos tener cuidado con la aparente equivalencia que habitualmente se establece entre los términos de *teatro breve* y *teatro menor*. García Lorenzo [1983: 281-292] abordó este problema y concluyó que la designación de *teatro menor* albergaba matices puramente descalificativos, de ahí que aconsejara la otra denominación. Nos parece interesante la reflexión que hace sobre los géneros breves, en la que establece una serie de rasgos comunes que podrían justificar que esta dramaturgia se haya calificado como *menor*, a pesar de la diversidad manifiesta con la que cada época ha afrontado y valorado este universo. Así, señalaba su reducida aunque variable extensión frente a los géneros tildados de importantes, como la comedia o la tragedia. Añadía que estas manifestaciones se habían considerado inferiores en calidad por la escasa trascendencia de los temas y la pobreza psicológica de los personajes, en ocasiones meramente esquemáticos. Igualmente, habían estado condicionadas por su carácter humorístico. En cuanto a su estructura, solían presentar una acción, espacio y lugar únicos. No ayudaba tampoco a su consideración positiva que, frecuentemente, constituyeran la actividad secundaria de dramaturgos de renombre. Por su parte, Huerta Calvo apoyaba la idea de que *menor* implicaba un sentido peyorativo, pero matizaba que era preferible al menos para el Siglo de Oro, en tanto que su compañera pecaba de asepticismo al remitirnos solo a la duración de las obras [1983: 31].

todavía en el historicismo romántico y en la alta comedia costumbrista, difícilmente se hacían con un lugar dentro del teatro español del momento y solo podían lograr cierta renovación a través del sainete. Este, junto con la tonadilla o el baile dramático, que no habían sido desterrados a lo largo del XIX, se habían perpetuado en la escena por ser bastante permeables y poseer gran capacidad de adaptación a las circunstancias [Romeo Ferrer, 2000: 23]. Frente a los géneros mayores, “las formas breves han gozado contrariamente de una valoración sostenida en todas las épocas y han sido cauce para la inspiración renovadora de dramaturgos muy importantes en el siglo XX” [Huerta Calvo, 2000:4].

El género chico retoma la tradición¹⁵ iniciada en el siglo XVI¹⁶ en torno al núcleo del entremés. Diversas manifestaciones como farsas, autos o coloquios rivalizan con él sin que exista una tipología claramente delimitada para unas y otras. A medida que avanza la centuria y nos adentramos en el XVII, sin estar del todo definidos, cobran si cabe más relieve al participar de la fiesta teatral barroca.

Frente a la opinión extendida por la crítica de la decadencia de los géneros breves en el siglo XVIII¹⁷, la realidad fue que pervivieron muchas de las viejas fórmulas, que incluso se enriquecieron, y que nacieron otras, bien recitadas o musicadas. La llegada del Siglo de las Luces no cambió drásticamente el panorama y, así, siguió muy presente el concepto dramático barroco [Palacios Fernández, 2008: 548]. Gran responsabilidad en el esplendor del teatro corto en este periodo hay que atribuírsela a figuras como Ramón de la Cruz¹⁸ o Ignacio González del Castillo¹⁹, que supieron dar nueva vitalidad a estos géneros, sobre todo al sainete.

¹⁴ Sobre la literatura en la segunda mitad del siglo XIX pueden servir de consulta el volumen coordinado por Romero Tobar [1998] y, de forma más específica en lo que a materia teatral se refiere, las obras de Gies [1996] y Caldera [2001].

¹⁵ Para una visión general y diacrónica, pero a la vez detallada en cada época, son interesantes los artículos recogidos en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* [AA.VV., 1983] y *En torno al teatro breve* [Versteeg, 2001] y, sobre todo, en el amplio y reciente volumen dirigido por Huerta Calvo [2008], *Historia del Teatro Breve en España*.

¹⁶ Para una caracterización más específica de los géneros breves en los Siglos de Oro son recomendables los trabajos de Huerta Calvo [1983, 1985a, 2001a].

¹⁷ Entre los estudios sobre el teatro breve en el siglo XVIII sobresalen los de Estepa [1994], Sala Valldaura [1996b], Palacios [1994, 1998, 2008] o el coordinado por Álvarez Barrientos y Lolo [2008].

¹⁸ Ramón de la Cruz (1731-1794) fue un autor de gran popularidad. Aunque escribió obras largas, realizó traducciones de obras francesas e inglesas y adaptaciones de clásicos, destacó por sus sainetes, zarzuelas y piezas breves. A él se le atribuye el mérito de renovar el género entremesil e iniciar una nueva etapa, la del sainete de costumbres, a pesar de que muy pocos reconocieron su labor. No obstante, gozó del apoyo del conde de Aranda y otros nobles de la corte de Carlos III que le encargaron dramas para escenificarlos en sus casas. Entre sus títulos destacan la comedia de magia *El carnaval de París*, la zarzuela *El tutor*

Sin embargo, en los dos primeros tercios del siglo XIX²⁰, las piezas breves experimentan un notable declive hasta que, a finales de la centuria, y con la vista puesta en el XVIII y en el ya mencionado Ramón de la Cruz, entran en un tercer momento de auge que se prolonga en las décadas iniciales del XX²¹ [Huerta Calvo, 1992: 288]. Los nuevos impulsos surgen gracias a autores como Javier de Burgos, Tomás Luceño o Ricardo de la Vega, cuya labor será continuada, sobre todo, por Carlos Arniches. Acertadas son las palabras de Sotomayor cuando afirma que “el género chico es la expresión decimonónica del teatro cómico breve cuyo itinerario arranca en el siglo XVI. Contraimagen realista del drama heroico, el género chico contiene los elementos esenciales que dan coherencia y razón a todo un grupo de formas diversas, llámense loas, jácaras, bailes, pasos, entremeses, mojigangas, sainetes, revistas, tonadillas o parodias” [1995a: XIII]. Para Romero Ferrer, es “la descendencia autóctona del fenómeno operístico decimonónico que, por vía de la comicidad, de la parodia dramática o del costumbrismo, encontrará en la zarzuela corta y el sainete lírico dos de sus formas de mayor éxito y calado popular en contraste con los otros tipos de teatro musical más elitistas y grandilocuentes, como son la zarzuela grande o la ópera” [2003: 2032].

Ante la escasez de espectadores, el teatro por horas nace con la voluntad de abaratar los precios de las funciones y acortar su duración. Según Versteeg, el antecedente directo de esta práctica habría que buscarlo en el auge de los cafés teatro²², en los que se

enamorado y sainetes como *Manolo*, *El Prado por la noche* o *Las tertulias de Madrid* [Sala Valldaura, 2008: 699-731]. La bibliografía sobre este literato es muy abundante, pero pueden mencionarse, además del ya citado de Sala Valldaura, los trabajos de Cotarelo y Mori [1899], Moore [1972], Vilches de Frutos [1983], Herrera Navarro [1996] o Palacios Fernández [1997].

¹⁹ El gaditano Ignacio González del Castillo (1763-1800) es conocido fundamentalmente por su faceta de sainetero. Su teatro no distaba mucho del de Ramón de la Cruz en cuanto a los temas, la utilización de la sátira y el humor. Igualmente, contó con el desprecio de algunos sectores ilustrados y el aplauso de un público cada vez más diverso. No obstante, frente a su contemporáneo, en el planteamiento de sus situaciones ganó en dureza y radicalidad, resultando más arriesgado y rozando la exageración. Entre sus sainetes resaltan los de ambiente gaditano, los de sátira social, los metateatrales y los costumbristas [Romero Ferrer, 2008: 731-745]. Sobre González del Castillo pueden consultarse los estudios de Ríos Carratalá [1987], Sala Valldaura [1996a] o Romero Ferrer [2005b].

²⁰ La bibliografía sobre el teatro corto decimonónico nos remite básicamente al último tercio de siglo, cuando comienza a desarrollarse el teatro por horas y el género chico, fenómenos en los que se inscribe la obra de nuestro autor. Para un acercamiento a este movimiento, que se alarga a los primeros años del XX, no deben dejar de consultarse las obras de Zurita [1920], Muñoz [1946], Deleito y Piñuela [1949], Espín Templado [1995a], Versteeg [2000] o Moral [2004], tal como habíamos señalado en apartados anteriores.

²¹ Huerta Calvo apunta que la recuperación de los géneros breves a comienzos del siglo XX se producirá en dos líneas: una tradicional, que entronca con la trayectoria clásica y busca en la situación madrileña su carácter más genuino; y otra renovadora, que persigue la autenticidad original y recupera los elementos carnalescos, el entremés, la farsa, la *commedia dell'arte* o el teatro de títeres [1992: 289-290].

²² De gran importancia en el siglo XIX, se trataba de locales mixtos en los que se combinaba la tertulia del café con la representación teatral. En ellos era posible no solo asistir a diversas funciones, sino realizar su

podía asistir a una pequeña representación solo por el pago de una consumición, y en los bufos²³ madrileños de Arderius²⁴. Con este punto de partida, en la temporada 68-69, tres jóvenes aficionados, José Vallés, Juan José Luján y Antonio Riquelme, comienzan a ofrecer al público espectáculos en un acto y de aproximadamente una hora de duración. Esto supuso el abandono de los melodramas y óperas y el surgimiento de manifestaciones más populares y espontáneas [2000: 1-2].

Estas nuevas obras desplazaron de las tablas a las consideradas como serias e incluso propiciaron la creación de lugares específicos para su puesta en escena. Mientras que algunos de los teatros madrileños recurrían a ellas excepcionalmente, como el de la Comedia o la Alhambra, los había que se dedicaban en exclusividad, caso del Variedades, el Eslava o el San Martín. Un tercer grupo estaba constituido por los teatrillos de verano que surgían aposta en época estival, como el Felipe, el Recoletos, el Príncipe Alfonso, Eldorado o el Maravillas. Tras el éxito de *La Gran Vía* (1886)²⁵, el Apolo se convierte en el templo del género chico, y en torno a 1895 destacan junto a él la Zarzuela y el Eslava²⁶. En un primer momento se interpretaron traducciones, zarzuelas cortas y compresiones de piezas mayores. Después, aparece un repertorio propio en el que tiene cabida cualquier composición en un acto, con música o sin ella [Versteeg, 2000: 2-4]. La nota común de estas manifestaciones era su carácter festivo, cómico y popular, y su triunfo se debió, en parte, a que no implicaban una selección elitista del público, pues se dirigían a todas las clases y condiciones [Sotomayor Sáez, 1995b: XIV].

comentario casi simultáneamente. Con la existencia de estos lugares se ponía de manifiesto la conciencia de sus participantes en la producción y consumo teatrales [Rubio Jiménez, 2003: 1805].

²³ Estos espectáculos consistían en una yuxtaposición de escenas en las que se iba de diversión en diversión, e incluían textos dialogados con letrillas subidas de tono, canciones, bailes, pantomimas, acrobacias, juegos de magia, etc. Gustaban a los espectadores precisamente por las ricas escenografías y su atrevimiento a la hora de enseñar las intimidades femeninas [Versteeg, 2000: 227-228]. Sobre este tema puede consultarse también *El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico de XIX español* [Casares Rodicio, 1993] o *El teatro de los bufos madrileños* [Huertas Vázquez, 1993].

²⁴ Francisco Arderius (1836-1886) actor, cantante y empresario, se encargó de importar el género de la opereta francesa a España. El primer estreno de los bufos fue *El joven Telémaco* (1866), que alcanzó un éxito enorme, al que siguieron otros triunfos, por lo general en el Circo Price. “Se considera a los bufos de Arderius como una etapa más, una corta y curiosa aventura suelta y aislada en la vida del arte lírico dramático español. En realidad fue una moda que se impuso respondiendo a una necesidad del público frívolo y ligero, pero no exclusivamente español, sino de todas las naciones europeas” [Espín Templado, 1995a: 41-42].

²⁵ Compuesta por Pérez y González y con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, se estrenó en el Teatro Felipe el 2 de julio de 1886 como revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera en un acto y cinco cuadros. Esta obra sobrevivió al cierre del Teatro Felipe y pasó al Apolo, donde triunfó durante cuatro temporadas seguidas.

²⁶ Señala Versteeg [2000: 5] que el Eslava no poseía en principio la categoría artística de los otros teatros, pero lentamente se abrió hueco gracias a la llegada del actor Julio Ruiz y del maestro Chapí, que por su implicación en la SAE cambió el Apolo por el Eslava para estrenar algunas de sus obras.

Una de las claves del advenimiento de estas fórmulas dramáticas radicaba en el adecuado engranaje que se establecía entre empresarios, creadores y receptores del espectáculo. A causa de la perfecta adecuación de estos tres elementos, el sistema por horas desarrolló unos usos y costumbres escénicas propias: el estreno, la claque, los reventadores, el relativo anonimato de los autores hasta una vez vistos los resultados de la función²⁷, secciones en las que se situaban las obras de más éxito, costumbre de trasnochar, etc., en definitiva, unos hábitos sociales adquiridos y desarrollados a partir de una manera de hacer teatro que había nacido de la propia imposición de los gustos sociales [Íñiguez Barrena, 1999: 109]. El público que tenía cabida en las funciones teatrales no era heterogéneo y abarcaba todas las esferas, lo que incomodaba especialmente a las más altas. Había teatros menos elitistas, como el Lara, al que asistían especialmente pequeños burgueses, o más populares, caso del Novedades. La aristocracia solía presentar la cuarta sesión²⁸ del Apolo desde los palcos que les estaban reservados, que marcaban las diferencias socioeconómicas entre unos asistentes y otros. Esta se convirtió en algo más que comparecer a una función: “el ver y hacerse visible esperando la cuarta era un rito de todo madrileño que se considerara en el ambiente de moda” [Espín Templado, 1992: 76-78].

El género chico conlleva, por tanto, cierta oposición al grande, y ofrece brevedad y comicidad frente a la alta comedia, el drama o la zarzuela seria. Con unos rasgos perfectamente definidos, revoluciona el panorama escénico del momento. No obstante, la alteración de los cánones literarios y de la dinámica de la vida teatral no siempre fue del gusto de todos y contó con muchos detractores [Sotomayor Sáez, 1992: 66]. Pronto originó reacciones negativas y demoledoras en la prensa de la época y en otros sectores. Los empresarios, autores y cómicos de los teatros grandes y los paladines de la crítica lo censuraron por estimarlo “chabacano” y “vulgar”, y hallaban en su sistema una “comercialización del teatro” o un “industrialismo literario”. Sus manifestaciones eran vistas como una especie de subliteratura dramática carente de todo valor artístico y de ínfima categoría artística [Espín Templado, 1995a: 78-79].

²⁷ Era habitual que en los carteles se omitiera el nombre de los autores y de los compositores. De esta manera, si era rechazada la pieza, se libraban del desprestigio del pateo. Sin embargo, este anonimato era en ocasiones una mera formalidad, pues tanto el círculo de adictos al mundo teatral como los cómicos se habían encargado previamente de difundir sus nombres porque daban por seguro el éxito de la función [Espín Templado, 1995a: 78].

²⁸ La afluencia masiva de público obligó a los empresarios a establecer cuatro funciones diarias. De todas ellas, la más preciada era la última, la cuarta, que empezaba teóricamente a las doce menos cuarto pero que, en la práctica, siempre se retrasaba.

Bergamín, a pesar de su aparente distinción, se percata de una serie de concomitancias con el género grande, ya que ambos “coinciden hasta en ese doble juego escénico de sus apariencias y tramoyas figurativas (que diría Calderón); hasta en ese desdoblamiento realista y surrealista de lo real. Aquel, con intenciones morales y religiosas, teológicas sobre todo. Este, satíricas, políticas, sociales en suma. Y hasta sicalípticas, como entonces se le decía a una pornografía candorosa, casi casi de inocencia paradisíaca” [1972: 110]. Dentro del propio fenómeno, los géneros más representativos poseen particularidades que ayudaban a su distinción. Aun así, no significa que “no coincidan y se comuniquen sus elementos de fábula o asunto y de figuración de personajes típicos por esa misma naturaleza o invención política a que pertenecen” [Bergamín, 1972: 119].

El género chico fue a la deriva cuando desapareció la sociedad que le había dado sentido. Confluyeron diversos factores, entre ellos el propio carácter repetitivo de sus creaciones, que reiteraron hasta la saciedad sus manidas fórmulas y acabaron cansando a sus espectadores. Las variedades ganaban terreno y combinaban en sus espectáculos demostraciones circenses, musicales y la actuación de numerosas bailarinas, lo que era atrayente para un público cansado de los mismos ingredientes [Espín Templado, 1995a: 55-65]. Igualmente, los maestros y autores que le dotaron de vida iban poco a poco muriendo. La aparición del cinematógrafo tuvo parte de culpa al ofrecer un entretenimiento más barato y novedoso que mermó la asistencia a las representaciones. Aun así, sus formas no se extinguían drásticamente, y lo sicalíptico, con sus elementos subidos de tono rozando lo erótico, y la composición larga en varios actos triunfaban lentamente.

1. 4. LOS GÉNEROS Y SU DENOMINACIÓN EN LA OBRA DE GARCÍA ÁLVAREZ

Si bien en el teatro mayor se aplicaron nuevas denominaciones como *drama histórico*, *comedia político moral*, *comedia moral sentimental*, *comedia social*, etc., el breve no quedó al margen. En él existe una gran anarquía a la hora de nominar las creaciones en un género o subgénero dramático, especialmente tras el periodo postromántico. Estructuras parecidas se esconden bajo ocurrentes designaciones, entre las que destacan *sainetes*, *pasillos*, *viajes*, *zarzuelas*, *disparates*, *juguets*, etc., y así hasta casi una centena, algunas muy divertidas. Espín habla de un empleo “lúdico” y “gratuito” de los libretistas que, en verdad, las utilizan para los pocos subgéneros reales, al tiempo que,

con su elección, dejan en evidencia sus propias preferencias. Los autores no poseían un criterio estricto y acreditaban la confusión patente; contrariamente, espectadores y crítica parecían asumir claramente a qué aludía cada nombre [1995a: 86]. García Lorenzo afirma que este fenómeno de multicalificación es especialmente frecuente en los comedios de poca calidad y con una producción no muy extensa, lo que no implica que los más destacados del panorama no abusaran de esta práctica [1967: 192].

Mientras que un grupo de composiciones de la época exhibe unas características delimitadas, hay manifestaciones que deben valorarse como híbridas, representaciones *agenéricas*, ya que no se ajustan a ninguna tradición específica. Las causas de esta indeterminación podrían achacarse a los titubeos propios de la formación de los géneros y a las influencias que ejercen los unos sobre los otros. De las humoradas y los pasatiempos apenas puede decirse que están comprimidos en un acto, o de los aporópsitos que eran escritos con una finalidad concreta, con motivo de la celebración de las Navidades, Pascuas, beneficios a actores, etc., pero con la posibilidad de admitir cualquier asunto y desarrollo, de modo que bajo estos epígrafes se englobaban componentes de índole dispar [Espín Templado, 1995a: 86]. “En verdad, a más no se podía llegar teniendo en cuenta que la diferencia entre estas subclasificaciones era mínima por no decir nula, limitándose a una estructura formal en un acto y varios cuadros generalmente en prosa, que repiten con ingenio pero hasta la saciedad los tópicos militares y patrióticos y los tipos etnoculturales que inciden en los cuadros de miseria burguesa y en el problema del realismo aprehendidos de la técnica de la zarzuela” [Conde Guerri, 1998: 84]. Además, “estas piezas, en un porcentaje muy elevado del género cómico, son multicalificadas con adjetivos jocosos, mientras lo que llamaríamos el teatro serio -tragedia, drama, etc.- también es determinado abundantemente, aunque sin la proliferación que encontramos en el teatro cómico” [García Lorenzo, 1967: 191].

Ante toda esta problemática, Espín se propuso la tarea de esclarecer en qué medida los diferentes nombres respondían a una diversidad de rasgos. Tras el análisis de los personajes, el espacio, el tiempo, la acción o la estructura de un corpus extenso, resolvió que las denominaciones son más aparentes que reales, puesto que la mayoría de estos subgéneros van acompañados por términos adjetivadores. Los más repetidos son *cómico*, *lírico*, *cómico-lírico*, *cómico-dramático*, *político*, *bufo*, *zarzuela* (como adjetivo), *extravagante*, etc. Salvo *lírico*, que es indicador de la presencia de música, el resto

le parecen bastante superfluos. En segundo lugar, delimita siete géneros dramáticos: *sainete pasillo, revista, juguete cómico, zarzuela, parodia, comedia y opereta*. A su vez, matiza que estos se camuflan, por voluntad lúdica de los autores, bajo nombres gratuitos, como *acontecimiento, almanaque, almoneda, apropósito, apuntes, boceto (de costumbres lugareñas o madrileñas), cuadro (de costumbres), cuento, disparate, entremés, episodio, extravagancia, fantasía, humorada, pasatiempo, pasillo, panorama, paso (de comedia), pieza, proverbio, proyecto o viaje* [Espín Templado, 1995a: 84-85].

Enrique García Álvarez, al igual que sus contemporáneos, maneja un amplio número de designaciones que se ajustan a las que especifica Espín, excluyendo la opereta, ya que no escribió ninguna. El término más recurrente es el de *zarzuela*, utilizado en treinta ocasiones, al que le sigue el de *juguete*, en veinticinco. A estos dos se suman, por orden de frecuencia, *sainete*, con o sin música, *humorada, entremés, revista, comedia, pasatiempo, pasillo, apropósito, diablura, fantasía, diálogo, extravagancia, parodia, proyecto, viaje, aventura, disparate, melodrama, farsa y capricho*. Si asumimos el inventario que estableció García Lorenzo después del exhaustivo examen de más de dos mil obras, solo tres de las denominaciones empleadas por García Álvarez no están incluidas. La *extravagancia*, el *proyecto* y la *diablura* son, pues, las más innovadoras de toda su producción. Esto demuestra que no eran excesivamente repetidas y que con ellas el autor solicitaba la atención del público y añadía un toque cómico. Tampoco eran muy reiterados el *capricho* o el *viaje*, con escasos ejemplos en la lista del investigador.

Conde Guerri abordó directamente los subgéneros que manejaba García Álvarez e hizo una relación de ellos. Su conclusión fue que carecían de originalidad si los comparábamos con un “disgusto lírico” o una “humorada en dos actos sin interrupción divididos en una vista panorámica, seis cuadros, una información sensacional y una apoteosis” [1998: 84]. En nuestra opinión, no distaban tanto de las anteriores su *revista fantástica en un acto, dividido en cinco cuadros en colores y uno en negro (El alma de Garibay)* o su *capricho africano en dos actos (uno de ellos salvaje), divididos matemáticamente en siete cuadros (La caravana de Ambrosio)*. Los adjetivos que califican el género de sus libretos entran dentro de los límites de lo común. Asiduamente nos tropezamos con *cómico, lírico o cómico-lírico*, o con términos más llamativos o graciosos como *bufa, madrileño, sainetesca, fantástica, político-financiera o africano*, pero apenas aparecen una vez o dos. Puede darse el caso de que combine varios, como *tragi-cómico-*

lírica, lo que no era anormal. Pero en líneas generales nuestro dramaturgo, a pesar de sus tímidos intentos de novedad, permanece alejado de la excentricidad o trasgresión y no busca la ruptura con el teatro de su época ni grandes alardes de originalidad.

Si atendemos a la distribución de estos géneros en su trayectoria dramática, digamos que en su inicios construye fundamentalmente zarzuelas y, en menor número, revistas y juguetes. A partir de 1901, sin dejar de lado las primeras, surge su interés por la humorada, el entremés, el pasatiempo y el sainete. Con respecto al pasatiempo, solo lo cultivará hasta 1910, mientras que el sainete será habitual en el periodo comprendido entre 1911 y 1930. Las zarzuelas disminuyen desde 1910, cuando se acusa la decadencia del género musical, y desaparecen por completo en la última década de su vida. Entonces se aprecia, según Conde Guerri, un mayor afán de novedad, que implica a su vez una mayor heterogeneidad en sus denominaciones [1998: 84].

Creemos que García Álvarez sometió su terminología, vacía en muchas de las ocasiones, a las modas que sobrevenían: si en sus comienzos estaba en auge la zarzuela, esta fue su mejor caldo de cultivo; si de pronto dejó de interesar, la suprimió de su repertorio en favor de formas más populares. Análogamente actuó con los demás géneros. Al igual que Muñoz Seca y otros dramaturgos del momento, evolucionó del gusto por lo tradicional y lo folklórico a la estética disparatada del astracán. Heredó la tradición sainetera y, como ella, experimentó los cambios estéticos, técnicos e intencionales que se sucedieron en el primer tercio del siglo XX. Muñoz Seca trascendió más allá y consiguió una verdadera renovación en el teatro del humor en España, dejando un camino abierto que después retomaron, con sus peculiaridades, Mihura, Nieva o Arrabal [Romero Ferrer, 1998b: 43].

A continuación, a modo de resumen, se detallan los géneros que García Álvarez cultivó y que en páginas sucesivas se explicarán.

	1890-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1931	Sin datos	Total
Apropósito			5			5
Aventura		1				1
Capricho				1		1
Comedia		3	6		2	11
Diablura	1		1			2

Diálogo	1					1
Disparate			1			1
Entremés		5	2	2		9
Extravagancia	1					1
Fantasia		1	1			2
Farsa				1		1
Humorada	1	7	1	2		11
Juguete	4	3	9	11		27
Melodrama			1			1
Parodia	1					1
Pasatiempo		5				5
Pasillo	2	1				3
Proyecto	1					1
Revista	4	1	1	1		7
Sainete	1	5	9	4		19
Viaje		1				1
Zarzuela	13	10	10	2		35
Sin datos	2	4		6	5	17

Tabla 3. Géneros en la obra dramática de Enrique García Álvarez

1. 4. 1. LA ZARZUELA²⁹

Tildada como una de las manifestaciones más distintivas del género chico, su nacimiento como forma lírico-dramática nos remonta a la época barroca. Incluso, desde finales del siglo XV, hay antecedentes en las pequeñas cancioncillas que acompañaban a la representación e incluían el elemento musical, las jácaras. Estas, que se desarrollaron principalmente en los Siglos de Oro, no constituían inicialmente un género teatral sino

²⁹ Para un conocimiento en profundidad el género son interesantes volúmenes como *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX* [Cotarelo y Mori, 1934], *La historia de la zarzuela y el género chico* [Muñoz, 1946], *La zarzuela y sus compositores* [Sagardía, 1958], los cuatro tomos que integran la *Historia de la zarzuela* [Arnau y Gómez, 1979-1981], *El mundo de la zarzuela* [Valverde, 1979], *El libro de la zarzuela* [Alier, 1982], *El Madrid de la zarzuela* [Gómez Labad, 1983], el compendio de artículos recogido en *La zarzuela de cerca* [Amorós, 1987], o *Zarzuelas y operetas. Un completo recorrido por un género popular de la música* [Kloitz, 1997], entre otros.

composiciones musicales dedicadas a la vida de los jaques que además se valían del lenguaje de germanía. Sus personajes fueron convirtiéndose en protagonistas de una escasa acción escénica y, así, se agrandó y dio paso a la jácara entremesada. Cuando el público se cansó de estas muestras rufianescas, evolucionó a la tonadilla³⁰, término con el que se designaba a la canción insertada al comienzo de la función o dentro de ella, que después se generalizó para la música de los bailes teatrales y finalmente significó la letra de lo cantado. No obstante, este género alcanzó mayor relieve en el XVIII [Buezo y Plaza Carrero, 2008: 92-98].

El origen de la zarzuela y su denominación nos conduce al palacete homónimo rodeado por un campo de zarzas y situado a las afueras de Madrid en el que se realizaban puestas en escena cada vez más elaboradas. Tras la tonadilla y la jácara, la comedia de música del siglo XVII le sirvió de modelo. Por las interferencias con esta y con la ópera³¹, se empezó a entender como una composición en dos actos que combinaba partes habladas y cantadas. Sin embargo, la primera vez que responde a su nombre como tal es en 1657 gracias a Calderón de la Barca y su obra *El golfo de las sirenas* [Costas, 1987: 273-275].

En el XVIII se produce una relativa continuidad del periodo anterior, con la salvedad de que la zarzuela se suele reducir a un acto. En la segunda mitad del siglo Ramón de la Cruz se alza como en el gran renovador del género al introducir temas costumbristas³² [Palacios Fernández, 2008: 583-584] y acaba con el aparente olvido en el que se había ido sumiendo ante al auge del fenómeno operístico y la consecuente presencia de compañías italianas en nuestro país [Costas, 1987: 276-277].

Tras la muerte de Ramón de la Cruz, la zarzuela vuelve a caer en un cierto letargo, si bien antes de mediar el Ochocientos adopta diversas modalidades como “zarzuela parodia”, “zarzuelita andaluza” o “zarzuelita de costumbres madrileñas” [Espín Templado, 2008: 844]³³. Precisamente durante el primer tercio de la centuria rivalizan los

³⁰ Para su estudio contamos con la clásica obra de Subirá [1933].

³¹ La relación entre ambos géneros puede ampliarse con *España, desde la ópera a la zarzuela* [Peña Goñi, 1967].

³² Según Costas, Ramón de la Cruz llevó a cabo la renovación de la zarzuela en dos etapas: primero, convirtió en zarzuelas óperas de compositores italianos, que tradujo a nuestra lengua; y segundo, llevó a cabo la resurrección de la zarzuela e incorporó aquello que más tarde la definiría, el ambiente español [1987: 277].

³³ Espín Templado comenta la distinción que algunos críticos han hecho entre la zarzuela grande y la breve. Para ella, mientras que la primera, como género lírico nacional, nace a mediados de la centuria con obras como *Colegiales y soldados* y *El duende*, la otra no había dejado de representarse desde épocas

términos de *zarzuela* y *ópera cómica* para denominar a las composiciones españolas lírico-dramáticas. Con el paso del tiempo se resuelve en favor del primero, aunque sin exclusividad, ya que alterna con nombres como *ópera cómica*, *pieza lírico-dramática*, *melodrama*, *comedia zarzuela* o *zarzuela parodia*. La elección de unos u otros vocablos no respondía, normalmente, a un criterio objetivo ni hacía referencia a una mayor adecuación del contenido, sino que, en ocasiones, evidenciaba una búsqueda de originalidad de los autores. La consecuencia final fue la pervivencia de dos acepciones en una sola palabra: *zarzuela*. Por un lado, alude a cualquier tipo de obra lírico-dramática, sin matizar ni el género ni la extensión, con posibilidad de tener uno o más actos. Esta significación, que permite considerar que un sainete o una revista sean también zarzuelas, es la más empleada por los historiadores. Por otro, el público empezó a discernir claramente entre el género grande y el género chico, así como los límites de las manifestaciones de cada uno, de modo que la palabra zarzuela se utilizó para referirse a un subgénero más dentro de las obras breves³⁴ [Espín Templado, 1995a: 191-192].

Entre los años cuarenta y sesenta del siglo XIX surge una serie de piezas en un acto que anuncian lo que será el género en el marco del teatro por horas. Se enriquecen aspectos como el costumbrismo popular madrileño o andaluz, el baile, la idealización y ennoblecimiento de la canción popular, el tratamiento de asuntos históricos o las escenas militares. No obstante, la zarzuela grande en dos o tres actos seguía reclutando aún a más adeptos. Casares Rodicio señala que el verdadero auge de la breve³⁵ llega a partir de 1880, cuando se abre camino entre la vertiente seria gracias a la demanda de un público que buscaba divertirse y olvidar [1999a: 69]. Versteeg opina al respecto que la instalación de los bufos Arderíus propició el decaimiento del género grande y un desplazamiento hacia el chico. Cuando este caduca, vuelve la supremacía de la zarzuela en varios actos [2000: 317-318]. En este sentido, los años de esplendor de la zarzuela breve coinciden con los de mayor apogeo del teatro por horas.

pasadas. Establecer una diferenciación entre ambas o considerarlas como dos manifestaciones dentro del mismo género es también un asunto controvertido. Según la estudiosa, la divergencia entre ambas reside en que, además de la extensión, la breve es más fiel a la tradición del teatro corto de siglos anteriores [2008: 845].

³⁴ Nosotros utilizaremos el término *zarzuela* en su sentido menos general, como pieza breve con unos rasgos determinados.

³⁵ El investigador hace referencia con el término de zarzuela breve a todas las obras en un acto con cierto carácter cómico, lo cual incluye también el género zarzuela propiamente dicho.

Uno de los rasgos definitorios de la zarzuela es la presencia, junto al recitado, de los cantables y bailables, lo que contrasta con el juguete cómico, que nunca los incorpora [Versteeg, 2000: 319]. Desde el punto de vista de la acción, cuenta con un enredo amoroso en el que la pareja de enamorados tiene que sortear obstáculos en su relación. Si lo consigue, da lugar a un desenlace feliz; si no, trágico o parcialmente adverso. Esta posibilidad de un final no siempre próspero, por lo común ausente en los géneros del teatro por horas, lleva a Espín Templado [1992, 1995a, 2008] a delimitar dos tipos de zarzuelas: las cómicas y las melodramáticas. Dentro de las primeras, distingue, a su vez, las pueblerinas de las históricas.

La zarzuela cómica pueblerina se sitúa en cualquier pueblo de España, sin necesidad de especificar la provincia. En el caso de que aparezca el nombre del municipio, no suele dibujarse con una personalidad propia ni marcarse el tipismo regional. Los personajes pertenecen a las clases media y dirigente [Espín Templado, 1992: 49] y se esquematizan según un criterio estamental-institucional, siendo los más frecuentes la joven casadera, el novio deseado, el novio conveniente, el alcalde o el paleta [Espín Templado, 1995a: 202-203]. Muchas de ellas contienen escenas militares que, incluso, transcurren en un campamento. Además, se muestra preferencia por la prosa, y el verso queda limitado a los cantables. *Las doce y media y sereno* (1890) de Fernando Manzano, sirvió de modelo y de ella se tomaron los clichés que serían posteriormente repetidos hasta la saciedad [Espín Templado, 1995a: 197-198]. Otros grandes éxitos fueron *El monaguillo* (1891), de Sánchez Pastor, o *Los aparecidos* o *El cabo primero*, ambas de Arniches y Celso Lucio [Espín Templado, 2008: 846].

A diferencia de la anterior, la histórica ubica la trama en épocas pasadas y de gran relieve para nuestro país, como la Guerra de la Independencia, la de Sucesión o la Revolución del 68 [Espín Templado, 1992: 50]. La función de estos acontecimientos es, exclusivamente, la de encuadrar la acción y actuar como telón de fondo. Aunque abundaban los alardes de corte nacionalista que servían para el reforzamiento del fervor patriótico, la temática seguía siendo amorosa y las situaciones cómicas de enredo eran similares a las de la pueblerina [Espín Templado, 1995a: 197-198]. Podemos destacar *El tambor de granaderos* (1894), de Emilio Sánchez Pastor, o *La guardia amarilla* (1897), de Arniches y Celso Lucio.

La melodramática o dramática es la más tardía de las tres en cultivarse. El desastre del 98 supuso una innegable tendencia hacia aspectos más serios. Por ello, se exageran los componentes sentimentales y patéticos del argumento, lo que la confiere una mayor envergadura y tensión. Se intensifican las peripecias que evitan la dicha de los enamorados y pasan a primer plano de la acción. El final, no siempre feliz, puede quedar perturbado por situaciones como el enfrentamiento con los padres o el desheredamiento. Todo ocurre en lugar determinado, del que se reproducen detalles localistas mediante los personajes, la vestimenta, el habla, los paisajes, etc. Los espacios, normalmente exteriores, suelen ser la plaza del pueblo, con su iglesia y su fuente, de la que salen calles, o la casa típica, con el corral y la tapia. Entre los interiores destacan la casa de pueblo o una sala modestamente amueblada [Espín Templado, 1995a: 199-200]. Esta modalidad presenta un casticismo mucho más desarrollado que las anteriores. Los personajes, que no se tipifican de acuerdo a su clase social o su oficio, son el bajo pueblo y lo demuestran en su forma de expresarse y actuar [Espín Templado, 1992: 49-50]. La prosa y el verso se compaginan, con tendencia a reservar el segundo para los momentos de clímax y de lirismo [Espín Templado, 1995a: 200]. Cabe citar títulos como *Gigantes y cabezudos* (1898) de Miguel Echegaray, o *La Tempranica* (1900) de Julián Romea.

Para Serge Salaün, la zarzuela ofrece un buen material para el análisis de los mecanismos fundamentales del costumbrismo. Se marcan las fronteras y se reivindica lo particular español, todo bajo una apariencia de verdad. Su mérito reside en la capacidad de pregonar una unidad nacional a partir de imágenes totalmente falseadas, es decir, populariza una imagen pintoresca y placentera, por ejemplo de los barrios bajos de las grandes ciudades, cuando la situación era distinta a como se mostraba, mucho más miserable y crítica [1993: 19].

La zarzuela es, como decíamos más arriba, el género más recurrente para García Álvarez. Bajo este epígrafe escribe un total de treinta y cinco libretos, algunos de enorme relieve en su producción, como *La marcha de Cádiz*, *La alegría de la huerta* o *El niño judío*. En muchos de ellos colabora con Antonio Paso, su más asiduo compañero en sus primeros tiempos de escritor. Tal y como es definitorio del género, absolutamente todas sus zarzuelas están musicadas. A la hora de denominarlas, un cuantioso grupo adquiere el apelativo de *cómica*, muchas no llevan ninguna matización, y solo dos el de *bufa*, *La zíngara* y *Las vírgenes paganas*. No parece que esta palabra responda a una

tipología concreta, porque en su estructura y configuración estas composiciones se asemejan bastante a las demás.

Partiendo de que la temática debe ser amorosa y la trama basarse en la superación de las trabas que se cruzan en el camino de los enamorados, García Álvarez se ciñe bastante a este propósito, si bien tiene zarzuelas dotadas de una mayor complejidad argumental. Por lo general, el esquema que se repite es el de la pareja de jóvenes que se topa con un impedimento personificado en el padre de la chica, como en *La marcha de Cádiz* o *Los cocineros*; en la tía solterona de la chica, caso de *Los niños llorones*; en el hermano, como en *El “Missisipi”*; en el pretendiente rico, en *La reja de la Dolores*; o en cualquiera que intervenga en la acción. Sin embargo, el amor no es en todas lo fundamental, y puede quedar como telón de fondo de aventuras diversas cuyo fin es la comicidad. *El cuarteto Pons* o *La Venus de piedra* son ejemplos de conflictos más enmarañados y revueltos.

Si atendemos a la clasificación de Espín Templado, localizamos en la producción del madrileño los tres tipos que delimitaba la investigadora. Las más cultivadas son las *cómicas* y ninguna aparece bajo la denominación de *melodramática*, por más que sí podemos detectar sus rasgos.

Entre las zarzuelas cómicas pueblerinas cabe resaltar *La marcha de Cádiz*³⁶, que sucede en el castellano pueblo de Machacón de Arriba, con su alcalde, los bobos pueblerinos, la pareja de enamorados en la que él es un miserable cesante y ella está pretendida por el rico. También son buenas muestras *La reja de la Dolores*, en un pueblo de la provincia de Toledo y con unos personajes muy ajustados al género, o *Las figuras de cera*, en la ciudad de Granada, en una de las barracas que han montado para la feria. Aun así, no debemos restringirnos a los criterios manejados por Espín Templado, pues no podríamos encuadrar los lugares que no se ajustan estrictamente a lo regional, bien por ser inventados, como la República imaginaria de Gandinga en *Pancho Virondo*; bien por gozar de un punto de originalidad, como el trasatlántico que recorre el océano de *El “Missisipi”*; o, simplemente, por pertenecer a la capital, caso de *Los cocineros*. Asimismo, es posible el cambio de escenario desde Madrid a lugares más exóticos, co-

³⁶ Versteeg considera esta obra como un buen ejemplo de la zarzuela cómica pueblerina por “desarrollarse su acción en un pueblo cualquiera de España, desprovisto de costumbrismo regional” y por mostrar “cierta crueldad de una farsa, falta de toda sentimentalidad” [Versteeg, 2000: 400].

mo en *El niño judío*, o los europeos de *El príncipe Casto*, donde los personajes se trasladan a Alemania y luego a Francia.

De la zarzuela cómica histórica destacan *El niño de Jerez*, cuya acción, en torno a 1850, plasma todo el ambiente de bandolerismo³⁷ de la Andalucía de entonces; *Los rancheros*, en 1810, con sus protagonistas preocupados exclusivamente por comer, mientras que los acontecimientos históricos se relegan a un segundo plano; *El famoso Colirón*, que nos sumerge en el siglo XVII, durante el reinado de Felipe III; o *Las vírgenes paganas*, que si bien no enfatiza tanto en momentos significativos de la historia de España, nos narra una historia de amor en tiempos del Imperio Romano. Por su limitado número, deducimos que esta vertiente apenas si interesó a García Álvarez, que seleccionó para el resto la época actual, con preferencia por festividades como las del Carnaval, la noche de San Juan o diversas verbenas. La trama apenas se extiende más allá de unas horas, salvo cuando la acción implica viajes y los personajes deben desplazarse.

Carente de apostilla que nos revele su carácter cómico, *La alegría de la huerta*, cercana a la zarzuela melodramática, manifiesta una mayor preocupación por plasmar el ambiente localista de la zona murciana. Según Versteeg³⁸ sería un ejemplo de las obras del género que recrea “las costumbres regionales a nivel del discurso verbal (lenguaje dialectal, mensaje formulado explícitamente) y no verbal (escenificación estilizada de espacios y ambientes significativos y generalmente festivos, discurso musical de inspiración regional, bailes y vestimenta típica)” [2000: 362]. Aunque posee elementos cómicos, se tiñe de un halo romántico-sentimental y sus personajes, huertanos, gitanos, vendedores, músicos que tocan la guitarra o la bandurria, tienen mejor ocasión de desahogar sus penas amorosas que sus homónimos saineteriles.

Una vez vistas las particularidades, solo queda mencionar los desenlaces, que, en nuestro comediógrafo, nunca son trágicos, al menos en un sentido estricto. Pueden implicar adversidades, pero nunca la muerte de personajes o tremendas desgracias. En la ya citada *La marcha de Cádiz*, el protagonista Atilano es descubierto en sus mentiras y

³⁷ La información sobre este tema, muy presente en la literatura del XIX, puede ampliarse con los dos tomos de *El bandolerismo: estudio social y memorias históricas* [Zugasti, 1983] o *Bandoleros: mito y realidad en el romanticismo español* [Soler Pascual: 2006].

³⁸ Mientras que Espín [1995a], como vimos, señala dos tipos de zarzuela, la cómica, con una vertiente pueblerina y otra histórica, y la melodramática, Versteeg [2001] apunta tres, a las que denomina patrióticas, regionales y cómicas. En este sentido, apreciamos que Versteeg, al hablar de regionales, se refiere a las melodramáticas de Espín, con un mayor aire localista y la recreación de un determinado espacio y de sus gentes. Con las cómicas nos remite a las pueblerinas de Espín y con las patrióticas a las históricas.

da primero con sus huesos en la cárcel, y después es expulsado del pueblo, por lo que sus anhelos de casarse con la rica Filo no se cumplen. Tampoco *Los niños llorones* o *El bueno de Guzmán* acaban en boda.

1. 4. 2. EL JUGUETE

Al igual que la revista, se considera un género de cierta novedad por carecer de un origen remoto [Espín Templado, 1995a: 177]. El término fue utilizado en el siglo XIX para aludir a cualquier pieza teatral de contenido cómico y trivial. Aun siendo una concepción vaga e imprecisa, pone de manifiesto su voluntad de divertir al respetable. Además admite la denominación de *humorada*, *pasatiempo* o *zarzuela* si es lírico [Espín Templado, 1995a: 87]. A partir del significado recogido en la RAE en 1914, que se refiere a él como una canción “alegre y festiva”, Membrez argumenta que originalmente nació en los cafés teatro y cafés concierto en torno a 1840 con esta pretensión, y que después fue modificándose. Para la investigadora, tiene sus antecedentes más inmediatos en la alta comedia, ya que mientras que el sainete enfatizaba en las clases más bajas, el juguete era la expresión en prosa y en un acto de los burgueses españoles [1987: 346-347]. Según Espín Templado, en su florecimiento influyeron las traducciones de vodeviles franceses, vigentes a finales del XIX, que sirvieron de fuente de inspiración. Con ellas coinciden en la estructura y en algunos aspectos. Este influjo se apreciará especialmente en los más tardíos y alejados de la ambientación sainetesca [1995a: 177-178].

El juguete halló su máximo lugar de cultivo en el Lara, donde se representaban los de más acreditada marca. Tras su estreno en dicho teatro, era frecuente que sirviera después como fin de fiesta en los recintos destinados al género grande, tales como el Español, Princesa o Comedia [Deleito y Piñuela, 1946: 314], hasta que, en torno a 1880, adquirió un carácter independiente, lo que molestó a un amplio sector de la crítica que estimaba que, si en verdad era una especie de comedia comprimida, debía estar más cerca de la literatura seria que de la mofa. Cuando en la segunda década del siglo XIX empezó a desarrollarse en dos o tres actos, divergía de la comedia por la intención, menos grave, que el autor ponía en él [Membrez, 1987: 348].

A la hora de definir sus peculiaridades, Deleito y Piñuela avisaba de que, como comedia comprimida, el juguete busca su ambientación en la pequeña burguesía, y repi-

te sin apenas modificación las mismas situaciones estereotipadas y las figuras tipo, entre las que menciona al parásito hambriento, el gorrón ingenioso, el sablista, el cesante alimentado de ilusiones, la dueña de una casa de huéspedes o el tío que viene de América, etc. [1946: 317]. El reparto, limitado, se reduce a una media de cuatro a seis personajes, frente a revistas o sainetes con un elenco mucho más amplio [Espín Templado, 1995a: 181]. El juguete resultaba, en definitiva, un dibujo de la sordidez de la vida de las ciudades españolas: limitación económica, matrimonio como única salvación, la casa de huéspedes como lugar de encuentro de todos los que iban a la ciudad en busca de mejorar su situación, etc. [Deleito y Piñuela, 1946: 318].

Para Espín Templado, la acción, similar a la de la revista, es un breve enredo amoroso. La diferencia entre ambos radica en que el punto de partida de la trama del juguete es siempre el equívoco de un personaje al más puro estilo vodevilesco. A pesar de esta aparente concomitancia, poco tiene que ver con ella en el enredo, los personajes o el ambiente [1995a:178]. Para mayor claridad, la investigadora clasifica los juguetes conforme al motivo generador del conflicto y no al desarrollo del argumento. Enumera diversas posibilidades como la entrada errónea de alguien en una casa o en una habitación ajena; la confusión de uno o varios personajes que se toman por otros; la necesidad de elección de un marido entre dos o más pretendientes para una joven casadera, cuyos gustos nunca coinciden con los de sus familiares; la vida del juerguista estudiante que se aprovecha del dinero de su padre y lo gasta en cualquier cosa menos en estudiar; la sospecha de infidelidad de uno de los miembros de una pareja; o el presumir de una determinada posición económica y social superior a la que se posee, sobre todo por voluntad de la madre e hijas y en contra del padre. Tampoco se descarta la ausencia casi total de acción [1995: 179-180]. Como requisito, siempre debía terminar bien, con la reconciliación de la pareja, y mostrarnos un final con un ingenuo optimismo, sujeto a la honestidad, a la ética y a la lógica. El juguete alcanzaba, con más o menos literatura, verdad y sentido común, el fin que perseguía, esto es, distraer, hacer reír, ayudar a la digestión y preparar para el sueño [Deleito y Piñuela, 1946: 319].

Con respecto al espacio, suele ser único por tratarse de un solo acto³⁹. Hay un predominio de los interiores, bien viviendas o pensiones de clase media, o bien casas

³⁹ Espín Templado se basa para su descripción en los juguetes más primitivos, que se estructuran en un acto. Una vez que el género sufra la misma evolución que otras manifestaciones breves y se alargue, estas características no se cumplirán estrictamente.

lujosas de la clase burguesa, siempre ubicadas en lugares urbanos, con predilección por Madrid. Estas dos posibilidades tienen como consecuencia la aparición de personajes muy diversos, en coherencia con la vida que se muestre. Temporalmente, la acción apenas abarca unas horas, lo que responde a una búsqueda de verosimilitud, pues no debemos olvidar que no se produce ninguna mutación en la escena. No proliferan las referencias temporales, si acaso solo cuando la trama se desenvuelve en la noche y muy rara vez cuando se desarrolla en el día. Finalmente, se aprecia una clara preferencia por el uso de la prosa y por la ausencia de música, no siendo un requisito imprescindible [Espín Templado, 1995a: 180-182].

Sus primeros cultivadores fueron Ramos Carrión, con piezas como *Chitón* (1872), *La hoja de parra* (1873) y *Cada loco con su tema* (1874), y Vital Aza, con *¡Basta de matemáticas!* (1874), *Parada y fonda* (1874) y *Los tocayos* (1875). A finales del XIX su relevo fue tomado por Celso Lucio, que escribió numerosos juguetes, entre los que destacan *Un vaso de agua* (1889), *El brazo derecho* (1893) o *El pie izquierdo* (1894), estos dos junto a Carlos Arniches.

García Álvarez posee un total de veinticuatro juguetes, la mayoría a partir de la segunda década del siglo XX. Todos tienen un aire cómico y superficial, sin deseo de profundidad en sus contenidos, y giran en torno al amor y los problemas que de él se derivan, como la oposición de los padres al matrimonio de los hijos. En relación con esto, nos parece curiosa la obra *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*. Tras la situación preliminar en la que los enamorados no gozan de la venia del padre de ella ni de la madre de él, se invierten los papeles y, mientras los chicos se separan, sus progenitores establecen una relación. Según lo esperado, el final es feliz para todos. Solo en *El palco del Real* se enturbia ligeramente el desenlace. En el libreto, los personajes son invitados a acudir a la función de dicho teatro y se sienten muy ilusionados por ello. Al final conocen la noticia de que la velada ha sido aplazada para el día siguiente, con la consiguiente decepción que conlleva.

Entre los motivos generadores que distinguía Espín, en García Álvarez el más repetido es el de un personaje que se finge otro. En *Pastor y Borrego*, el protagonista se hace pasar por diversas personas, de distintas apariencias, con el fin de estafar a la gente, o en *El último Bravo*, donde Primo se da a conocer ante Bravo como su tío rico, sin que este sepa la invención, y Bravo, a su vez, hace creer a todos que padece amnesia

para evitar su indeseada boda. No obstante, hallamos las demás posibilidades que mencionaba la estudiosa. En *La locura de Madrid*, la acción comienza con los celos de la mujer de Madrid, o *El palco del Real* arranca del deseo de una familia humilde de aparentar un status más elevado al asistir a un evento que no es propio de su condición. Los personajes evidencian su felicidad porque serán la envidia de todos y se codearán con las altas esferas.

Sin embargo, no siempre resulta tan sencillo descifrar el punto de partida y es posible la combinación varios de los citados. En *Mi papá*, el personaje de Benavides se hace pasar por el verdadero padre de Paquito, que reniega de él. A su vez, lo que lleva al auténtico progenitor a este rechazo es la vida de calavera de su hijo en sus años de estudiante, cargada de numerosos excesos. Otras veces, el inicio no se ajusta exactamente a las coordenadas marcadas por Espín Templado, como vemos en *El puesto de antigüedades de Baldomero Pagés*. Baldomero no tolera la relación de su niña con un muchacho, y este, para acercarse a ella, se mete en una armadura que el hombre tiene en su tienda. Como tal, no puede considerarse un cambio de identidad, aunque hay cercanía con la técnica del disfraz. Por su parte, *Riña de gallos* se abre con las disputas vecinales de dos familias y no con los motivos anunciados más arriba.

Al respecto del reparto, en los primeros juguetes es reducido, pero normalmente sobrepasa lo marcado por el género. Mientras que *La casa de los crímenes* y *La mala memoria* son los únicos que bajan de cinco, el resto oscila en un número casi comparable al de la zarzuela. Buen modelo de ello son los cincuenta personajes de *Los chicos de Lacalle* o los treinta y dos de *Los cuatro Robinsones*. Su procedencia social es media, como buen vehículo de la expresión burguesa que es el juguete, y sus protagonistas, quienes no están exentos de sufrir miserias económicas, pertenecen a esta clase. Aun así, detectamos una heterogeneidad que abarca desde gente que no tiene ni para comer, hasta ricos con millones a sus espaldas, según el argumento sea planteado.

Madrid es, efectivamente, una de las ciudades preferidas por los juguetes, lo que queda claro en la acotación en la mayoría de las ocasiones, o se desprende de las referencias del texto. Además de la capital, encontramos diversos lugares. En *El último Bravo*, en el acto primero el escenario es Madrid y los dos segundos nos trasladan a los Pirineos, a una clínica para amnésicos. Alejados totalmente de la capital tenemos la quinta de Levante y la isla desierta en el Mediterráneo en la que transcurren las viven-

cias de *Los cuatro Robinsones*, o la indeterminada región andaluza, seguramente cordobesa, de *El vizconde se divierte*. Más curiosa nos parece la localización de *Alta mar* y de su versión posterior, *El “Missisipi”*, en la cubierta de un trasatlántico que cruza el océano. También es posible la ausencia total de referencias, como en *La trompa de caza*. En general, se combinan los interiores y los exteriores, siendo los primeros más habituales. Con respecto a estos, nos movemos entre los modestos, más abundantes, de *El palco del Real*; los lujosos del tercer acto de *Larrea y Lamata*, o los paupérrimos, como el primer acto de *Clara Luna*. Además, pueden alternarse con exteriores en las composiciones de más de un acto. Por su parte, *La primera conquista*, de uno solo, cuenta con el espacio abierto del merendero de un parque y no con un interior. Dicho esto, vemos que las apreciaciones de Espín no se corresponden siempre con la realidad.

Muchos de los juguetes se desenvuelven en la época actual, lo que podría deducirse simplemente del modo de vida de los personajes sin necesidad de que se explicitara. No es extraño que la duración sobrepase el límite marcado de unas horas. La explicación reside en que la mayoría de los juguetes de García Álvarez se componen de varios actos. Hay que recordar que cuando nuestro autor se adentra en el género, este ya ha traspasado su estadio de formación, pues alrededor de 1910 el público demanda crecientemente piezas más largas. Además, suele haber numerosas alusiones al mes del año y al momento exacto de la jornada en que suceden, que casi siempre se corresponde con el día y que, al contrario de lo que se esperaría, queda apuntado en las acotaciones.

El género, en su decadencia, acabó derivando en el astracán⁴⁰, que es “la exageración llevada al extremo de los recursos del juguete cómico, al punto que dejan de importarle toda lógica y toda verosimilitud”. Consecuentemente, “la verdad en los tipos y en las situaciones, se entrega desde el primer momento al frenesí de la exageración y el disparate”. Lo primordial es la comicidad y, si el juguete se sostiene en el equívoco, el astracán lo lleva adelante. “No importante descubrir el truco. Lo que importa es reírse y para ello precisamente se pone el truco al descubierto” [González Ruiz, 1966: 39-40].

Bastante se ha discutido sobre el origen del término, en principio ajeno al ámbito teatral. Aludía a la piel de cordero nonato o recién nacido, muy fina y con el pelo rizado, que se preparaba en la ciudad rusa del mismo nombre, o a un tejido de lana o pelo de cabra, de mucho cuerpo, que se riza en su parte superior. Para Zabala, la aplicación de la

⁴⁰ Muchos utilizan también la voz *astrakán*, pues con la grafía *k* era más original y novedoso, en consonancia con el propio género.

palabra en la dramática poco tiene que ver con estas acepciones. Debemos remontarnos a la comedia de magia, que alcanzó enorme éxito en el siglo XVIII, basada en la espectacularidad, y, en concreto, a *El mágico astracán*, de Valladares de Sotomayor, que con gran cantidad de cambios y transformaciones, requería una complicada tramoya, hasta el punto de que cambiaba su función auxiliar del texto para convertirse en el objetivo principal del mismo. Pronto se conoció como la *obra del astracán* y, posteriormente, pasó a ser *el astracán*. De ahí habría derivado *astracanada* para hacer mención a toda pieza con desarreglos disparatados [1985: 458].

A pesar de ser anterior la voz *astracán* a *astracanada*, en España se utilizó previamente la segunda. La documentación más antigua data de 1901⁴¹, cuando Juan José Cadenas protestaba en una crítica teatral por el tiempo que llevaban sufriendo las incongruencias y astracanadas en las zarzuelas. Con ello se refería peyorativamente al mal gusto que primaba en ciertas representaciones desde finales del XIX⁴². El vocablo *astracán* se mostró, por primera vez, en el periódico *El Debate* a raíz del estreno, en 1912, de *Las cacatúas*, de García Álvarez y Antonio Casero [Fuente Ballesteros, 1985: 24-25]. Entre sus cultivadores, a los que se les apelaba retruécenistas, destacaron Joaquín Abati, Antonio Paso, Pedro Pérez Fernández, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez. Después, Jardiel Poncela y Miguel Mihura tomaron el relevo pero desde otra estética [Membrez, 1987: 351].

El debate sobre la licitud del astracán comenzó desde el mismo instante en que sus rasgos se hicieron patentes. Autores como Baroja asociaban este subgénero al disparate, mientras que Díez Canedo lo relacionaba con el juguete cómico y el retruéceno [Fuente Ballesteros, 1994: 166]. Este último, uno de sus más acérrimos detractores, afirmaba que el astracán era una degeneración del juguete y que los comediógrafos no mostraban ningún interés por la construcción dramática. Les achacaba que habían reducido el asunto a su más extrema sencillez y que, en cambio, el nudo se había complicado y rozaba lo inverosímil. En definitiva, les censuraba por no escribir dramas serios, las únicas que para él eran literatura [Díez Canedo, 1968: 244-245]. Por el contrario, Manuel Machado se alzó en su defensa. A sus ojos, el astracán conseguía llenar el vacío de

⁴¹ En un artículo posterior, Fuente Ballesteros añadía que el vocablo *astracanada* se utilizaba como sinónimo de *revista*, cercano al género sicalíptico [1994: 166].

⁴² La astracanada se identificaba con un tipo de zarzuela denominada de Pascuas y caracterizada por su mal gusto y su falta de lógica. Tuvo una importante aceptación y su máximo cultivador fue Miguel Echeagaray [Fuente Ballesteros, 1994: 166].

la escena en un momento en el que no había nada mejor. No obstante, era consciente de que cuando la comedia volviera al lugar que le correspondía, lo haría también el astracán [Tejada Peluffo, 1988: 144].

A partir de 1914 se pone en marcha una campaña de desprestigio en contra del género que culmina en 1917 con el estreno de *El último Bravo* de García Álvarez y Pedro Muñoz Seca [Fuente Ballesteros, 2004: 26]. Para este acontecimiento, se había propuesto a los asistentes reacciones a “imitación del reino animal”, a base de cacareos o rugidos, para expresar el descontento con la velada y, en definitiva, con una manera de hacer teatro [Fernández Flórez, 1917: 18]. Ante tal descalificación, nuestro autor salió en defensa de su teatro y aludió que este tipo de piezas frívolas existía en toda Europa sin que se le condenara. En la práctica, de poco sirvió la conjura para un público que acudió a la cita y la aplaudió sin reparo [Membrez, 1987: 352]. El propio Díez Canedo resaltó algunos aciertos de *El último Bravo*, como el valor artístico del segundo acto, con el escollo del exceso de cursilerías predominante en la obra. No obstante, no silenció su parecer al respecto de los chistes, extremadamente retruSCANISTAS e “insustanciales que solo remueven los bajos fondos del espíritu” [1968: 249]

García Álvarez nunca escribió una pieza a la que se refiriera como *astracán*. Tampoco lo hizo Muñoz Seca y, sin embargo, su paternidad fue atribuida a ambos. Este tema ha suscitado una profunda controversia, pues hay quienes otorgan un papel fundamental a García Álvarez y quienes no reconocen su intervención. Según McKay, García Álvarez fue el artífice de esta nueva vertiente teatral, si bien en sus manos fue inocua. Por ello, asigna a Muñoz Seca la etiqueta de verdadero arquitecto y productor de la fórmula, que intensificó y llevó a sus últimas consecuencias, incluso como arma política, dirigiendo sus chistes a la parodia, sátira y burla. El propio Muñoz Seca nunca asumió esta labor y siempre negó haber sido su pionero [1981: 12]. Para Fuente Ballesteros, nuestro dramaturgo fue el que fijó el género y lo cultivó. Su justificación se fundamenta en que, desde *La boda* (1902), con Antonio Casero, aun siendo un sainete, empleaba recursos emparentados directamente con el astracán. El pasatiempo *La edad de hierro* (1903) es ya contemplada como tal por el investigador debido a su inverosimilitud y sus situaciones “traídas por los pelos” [1985: 32]⁴³. Conde Guerri, más escéptica,

⁴³ En su artículo analiza numerosas obras con elementos astracanescos, casi todas de nuestro comediógrafo, lo que le lleva a concluir que “todo parece apuntar a que, efectivamente, García Álvarez sea el creador del subgénero” [Fuente Ballesteros, 1985: 32].

se posiciona del lado de su compañero cuando alega que “todo anuncia, en definitiva, un distinto teatro de humor y en este proceso intervino activamente Enrique García Álvarez. Al contrario que algunos críticos, yo no creo que el fuese el inventor del astracán. Esa cualidad pertenece exclusivamente a Muñoz Seca. Enrique García Álvarez colabora en su formación y sobre todo prepara su llegada al terminar en una apoteosis al camino del teatro por horas, comprendiendo la necesidad de una distinta vía basada en dos puntos: la superación de la comicidad regionalista y la necesidad de encontrar unos argumentos que fueran más allá del localismo doméstico” [1998: 88].

Muñoz Seca no llegó de golpe a la plenitud de lo astracanesco, sino que experimentó una lenta evolución desde 1903 [Tejada Peluffo, 1988: 144]. La primera obra del gaditano que se toma como muestra de astracán, *El modelo de Virtudes*, data de 1911, a la que le sigue, un año después, *Trampa y cartón*, con Pedro Pérez Fernández. En 1914 emprende la colaboración con García Álvarez [Fuente Ballesteros, 1985: 37].

Las características del género quedan bien resumidas por Ruiz Ramón, que resalta como elementos principales la falsilla sentimental, el despropósito de situación y de lenguaje, la ramplonería de la forma, los nombres de personajes que, combinados y convenientemente conjugados dan lugar al chiste, la tipificación regionalista del habla y el abuso del fresco, que se convierte en la unidad central de la trama [1986: 57-59]. Fuente Ballesteros va más allá en sus conclusiones y divide en astracán de fresco, paródico, satírico político o comedia astracanada, en función del predominio de unos rasgos u otros [1994: 167].

Por último, puede observarse una relación entre el astracán y las tendencias de la vanguardia, aunque “el astracán no tiene el sentido profundo de esos escritores rupturistas, su distanciamiento y convencionalidad es de carácter festivo, primitivo, como decía Valle. Rompe con los moldes escénicos pero se queda en el juego, en el teatro del teatro, en la evasión y en la intencionalidad política; no lleva a la reflexión crítica, a la metáfora de la realidad, al símbolo, pero comparte mucho de la visión guiñolesca, grotesca, exagerada, absurda de él” [Fuente Ballesteros, 2004: 115].

1. 4. 3. EL SAINETE⁴⁴

A pesar de ser considerado como el género que menos adorna su denominación, puesto que en múltiples ocasiones se usa la palabra *sainete* a secas, se enriquece con matizaciones como *lírico*, *de costumbres*, *nuevo*, *madrileño*, *cómico*, *veraniego*, etc. Estos adjetivos indican cierta fluctuación y evidencian la falta de una concepción clara en los propios autores [Garrido Gallardo, 1983: 13]. Además, puede adoptar el nombre de *pasillo*, *episodio*, *cuadro de costumbres*, *pieza cómica* y *zarzuela*, en el caso de estar musicado [Espín Templado, 1995a: 86].

Desde casi los orígenes del teatro español las designaciones de *paso*, *entremés* y *sainete* se suceden y conviven simultáneamente para hacer referencia al mismo tipo de trabajos jocosos [Membrez, 1987: 330]. La primera vez que se documenta la palabra es en 1616 para aludir a una pieza breve cantada y bailada que acompaña a la obra mayor [Buezo, 2008: 109-110]. Al final de los Siglos de Oro, y durante la primera mitad del XVIII, el género, al menos cuando aparece musicado, sigue entendiéndose como un aderezo para la función y, con unos temas y personajes similares a los de entremeses y bailes, contribuye a hacerla más divertida [Palacios Fernández, 2008: 555]. Entonces, se ubicaba entre los actos primero y segundo de la comedia, o del auto sacramental antes de su desaparición en torno a 1765 [Barce, 1995: 195]. Hay que esperar a la segunda mitad de la centuria para que cobre una nueva trascendencia y popularidad gracias a la labor de Ramón de la Cruz, quien aporta motivos y personajes costumbristas y renueva el lenguaje. Pese a ello, las poéticas ilustradas omiten esta faceta de su producción, pues no recibían con agrado este tipo de manifestaciones, que eran vistas como inverosímiles e inmorales [Palacios Fernández, 2008: 566-568].

Con el auge del vodevil y el impulso de las traducciones francesas en los dos primeros tercios del XIX, se pretendió combatir el éxito del sainete⁴⁵. A pesar de sopor-tar cierto eclipse [Barce, 1995: 201], los esfuerzos por denostarlo fueron finalmente inútiles porque siguió siendo el fin de fiesta más recurrente [Espín Templado, 1995a:

⁴⁴ Es especialmente rica la bibliografía que nos remite al sainete en la segunda mitad del XVIII y al último tercio del XIX, momentos en que este género gozó de gran esplendor. Con respecto al Siglo de las Luces destacan el libro de Coulon [1993] o los artículos de Palacios Fernández [1983], Bittoun-Debruyne [1996], Fernández Gómez [1995, 1996] o Cañas Murillo [1996]. Por su parte, para el género chico, pueden manejarse los de Garrido Gallardo [1983], Espín Templado [1987b], Fuente Ballesteros [1994], Barce [1995], Ríos Carratalá [1998], Versteeg [1998], Romero Ferrer [1998b, 1999, 2000] y Huerta Calvo [2001b].

⁴⁵ Algunos sectores conservadores condenaron a este género por considerarlo inmoral y grosero. Lo mismo sucedió con el entremés y otras manifestaciones breves [Le Luc, 2008: 76].

102]. Pero su verdadero resurgimiento llega en 1870 con Tomás Luceño y sus *Cuadros al fresco*. Desde la admiración a Ramón de la Cruz y basada en los tipos populares del momento, la pieza resultó óptima para ser interpretada en los cafés teatro y los teatros por horas. No menos destacada fue *La canción de Lola* (1880), escrita por Ricardo de la Vega y con partitura del maestro Chueca, que se alzó como modelo de sainete para las composiciones posteriores. Aun así, este libreto desató la controversia en literatos como Palacio Valdés, que lo equiparaban con el género flamenco, identificado con la pintura de chulos y manolos. Ricardo de la Vega no estaba dispuesto a tolerar esta similitud entre su obra y el “genuino populacho español” [Membrez, 1987: 331-333].

A partir de su estreno, el género cobró más fuerza y, especialmente entre 1890 y 1900, se desarrolla con gran prosperidad. De interés son *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso* (1889), de Javier de Burgos; *El chaleco blanco* (1890), de Miguel Carrión; *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* (1894), de Ricardo de la Vega; *La Revoltosa* (1897), de López Silva y Carlos Fernández-Shaw; o *Agua, azucarillos o aguardiente* (1897). También Carlos Arniches se convirtió en uno de sus firmes cultivadores. Recordemos muestras como *El santo de la Isidra* (1898) o la serie de sainetes rápidos contenida en *Del Madrid castizo* (1915-16), compuestos, en realidad, para ser leídos.

El sainete de esta época, aunque conservaba muchos de los componentes originales, poseía peculiaridades. El cambio fundamental radicaba en su pérdida de complementariedad al convertirse en independiente gracias a la constante evolución del género y al favorable contexto que brindaba el teatro por horas [Espín Templado, 1995a: 103]. Para Versteeg, se mantenían aspectos de la forma dieciochesca como el reflejo popular que le conferían el lenguaje, los tipos y las situaciones, la actualidad de los sucesos, la brevedad, la levedad del argumento, y el humor. La definición que da de él nos parece apropiada y significativa: “obra cómica en un acto, representada en los teatros por horas, que presenta un pequeño enredo que se desarrolla la mayoría de las veces en un ambiente urbano madrileño; en dicho enredo, protagonizado por personajes de extracción popular y tipos madrileños que hablan un lenguaje callejero, se suelen intercalar escenas costumbristas frecuentemente disparatadas con respecto a la intriga” [2000: 113]. Según Barce, a partir de 1910 los sainetes comienzan a adquirir nuevos rasgos que los alejan de su línea tradicional y su producción se reduce en favor de la zarzuela gran-

de y piezas líricas más cercanas a la opereta y la revista. Sus muestras son ahora de mayores dimensiones y complejidad, perdiendo así su esencial y primitiva brevedad [1995: 204].

A la hora de clasificar los sainetes podemos atender a diversos criterios. Espín Templado se hace eco del espacial, y habla de los madrileños, los pueblerinos y los andaluces. Son espacios reales, sean interiores o exteriores, entre los que abundan los patios de una casa de vecindad, juzgados, porterías, cafés, restaurantes, teatros, talleres, fábricas, calles, sitios populares, lavaderos, etc. Igualmente, propone una segunda división basada en la temática y distingue cuatro grupos: los de trama amorosa, con una pequeña acción única de desarrollo lineal que sirve como excusa para mostrar las costumbres; los sainetes sin acción, en los que desfila una serie de personajes sin más relación que la de compartir el espacio; los de crítica social o política, que ahondan en los vicios de esta índole; y los metatetrales, que tratan aspectos dramáticos, tanto vigentes como de tiempos anteriores [1995a: 105-107]. Por otro lado, Versteeg prefiere basarse en el criterio musical. Mientras que los que incorporan cantables y bailes suelen estar dotados de un aire más sentimental y de efectos visuales, los que no, resultan más humorísticos y contienen una ligera sátira grotesca de la sociedad [2000: 114].

El sainete se define, al contrario que otras manifestaciones, por unos rasgos bastante precisos. El tiempo oscila entre unas horas y, cuando se organiza en varios cuadros, se alarga a uno o dos días. Generalmente, no hay demasiada concreción en las actuaciones y las escasas informaciones provienen preferentemente del texto principal. Los personajes ascienden a un número cercano a treinta y pertenecen en su mayoría a las clases sociales bajas, obreras y proletarias. Los pocos burgueses que se congregan están demasiado tipificados, como el señorito, la señorita, el político o gentes de profesiones liberales. La lengua de cada uno de ellos denotará su origen geográfico y social [Espín Templado, 1995a: 108-109].

Para completar su descripción, no debemos olvidar su marcado casticismo, el deseo de realismo de espacios y gentes, y los temas procedentes de la actualidad. El nuevo sainete lírico toma la preocupación objetiva de retratar a la sociedad a base del dato esquemático, mecanismo perfectamente asumido y cuajado gracias, en parte, al costumbrismo de los periódicos, que se proyecta en el teatro [Romero Ferrer, 1993: 58]. Todo responde a una convención literaria. El tratamiento artístico confiere cierta estili-

zación que se aprecia, por ejemplo, en la felicidad de unos personajes que poseen unas condiciones vitales miserables [Espín Templado, 1992: 44-48]. Son documentos parciales de época condicionados por la ideología conservadora o reformista de sus autores [Huerta Calvo, 2001: 94]. Los saineteros buscan una idealización de lo supuestamente español y no prestan atención a los problemas políticos o sociales coetáneos. Ensalzan, con fines populistas, la vida castiza que quieren conservar [Versteeg, 1998: 286]. Frente al costumbrismo romántico⁴⁶, el de fin de siglo carece de fantasía y propugna la no transgresión de la moral convencional, de ahí su moraleja y su intencionalidad ética [Espín Templado, 1987: 118].

Con el cambio de centuria, el género experimentó un declive debido a las causas ya mencionadas páginas atrás. Como consecuencia, a partir de 1906, la Asociación de la Prensa organizó la llamada Fiesta del Sainete, que rotaba de teatro en teatro en los meses de abril o mayo con el fin de revalorizar la fórmula. En torno a 1910, muchos de sus destacados cultivadores habían muerto o abandonado la literatura. Por ello, y ante la carencia de nuevas creaciones, esta Fiesta se vio obligada a reponer obras de éxito, especialmente en los años previos a la Guerra Civil. A excepción de los hermanos Álvarez Quintero y pocos más, los comediógrafos se olvidaban de un género que languidecía o tomaba distintos derroteros. Pedro Muñoz Seca distorsionaba con su astracanada el sentido del sainete al dividirlo en dos y tres actos [Membrez, 1987: 335-336]; Arniches se movía en una nueva dirección, la de la tragedia grotesca, y los sainetes que escribía eran de mayor extensión, respondiendo a los gustos del público por las piezas en varios actos [Ríos Carratalá, 1998: 280]. El alicantino supo explotar su capacidad crítica para trascender a la fotografía costumbrista basada en la observación de la realidad y se alejó de la simple mimesis para dar paso a la teatralización de la contemporaneidad.

Si atendemos a la clasificación de Versteeg, descubrimos en la producción de García Álvarez ocho sainetes líricos y once sin música. En su denominación, no hace gala de una gran originalidad y no añade apenas adjetivos para matizar el contenido.

⁴⁶ Nos referimos al costumbrismo romántico conservador que defendieron autores como Mesonero Romanos, divergente a otra vertiente más liberal y reformista encabezada por Larra. El costumbrismo del género chico entroncaría directamente con el primero y el cuadro de costumbres, con sus tipos y escenas, que prestan especial atención a lo pintoresco y lo folklórico. Sobre este costumbrismo romántico conservador y su influencia en el género chico pueden consultarse las Actas del Congreso celebrado en Nápoles sobre esta materia [AA.VV., 1996], en concreto el artículo de Espín Templado “El costumbrismo como materia teatral en el periodo romántico” [1996] y, de la misma autora, “El costumbrismo de teatro breve durante el último tercio del siglo XIX y sus raíces románticas” [1998].

Solo *El verdugo de Sevilla* es subtitulado como un *casi sainete* y *Calixta la Prestamista* o *El niño de Buenavista* y *¡Hasta la vuelta!* se completan con *madrileño*. Estructuralmente, uno se configura en tres actos, cinco en dos, y de tres no se dice nada, y no poseemos el libreto para comprobarlo. El resto, diez, en claro predominio, están compuestos en uno. No se aprecia un criterio estricto a la hora de elegir una organización y, si bien es cierto que los de un acto se prolongan desde 1896 hasta 1925, los de más de uno se dan a partir de 1911.

En lo que concierne a la intriga, juzgamos válida la división de Espín. De tema amoroso destacan *La frutería de Frutos* o *¡Qué colección de brutos!*, con la historia de dos enamorados que tienen que sortear la oposición del padre de la chica, o *La casa de las comadres*, en la que una pareja se cita todas las noches, con la mala suerte de ser delatados por los ladridos de un perro del inmueble. Otras se valen del desfile de personajes, como *La primera verbena*, donde paradójicamente sabemos qué ocurre en esta indirectamente y gracias a la diversa gente que acude a la casa de socorro situada en sus aledaños. Además, hallamos textos dramáticos críticos con la situación de España, como *La Remolino* o *Gente menuda*. La intención no es satirizar cruelmente, sino que, bajo una apariencia cómica, se insertan temas como la mendicidad o la pobreza, aunque no son abordados con profundidad. El esquema de Espín se reduce en nuestro autor a estas tres opciones, pues de carácter metateatral no hay ejemplos. De cualquier manera, aislar la temática resulta un poco simplista, en tanto que a menudo convergen las múltiples posibilidades argumentales. En *Las cacatúas* asistimos a los intentos de un hombre deseoso de mejorar su situación y sin reparos por abandonar a su novia para casarse con una vieja rica. El eje central de la trama es la materia amorosa, lo que no evita que en uno de los cuadros se produzca una verdadera procesión de curiosos personajes que van a comprar cédulas, que hablan de su vida sentimental, etc., a su paso por una vicaría.

Respecto al espacio, los sainetes de García Álvarez son preferentemente madrileños, con excepción de *El verdugo de Sevilla* que, tras el primer acto en la capital, se traslada a Sevilla donde prosiguen las peripecias del protagonista. También es posible la indeterminación, como en *Las buenas almas*. Los interiores y los exteriores, con un aroma popular y dentro de los típicos del género, se combinan indistintamente. De los primeros podemos citar interiores modestos y pobremente amueblados, el comedor de una casa de viajeros, una vicaría, un café, un teatro cine, una casa de socorro cerca de una verbena, una especie de cuartelillo, una tienda o el obrador de una sastrería. Solo el

patio del hotel de lujo de *El verdugo de Sevilla*, muy marcado por la ambientación andaluza, traspasa levemente los márgenes impuestos por bastantes obras. Entre los segundos, destacan lugares concretos y emblemáticos del Madrid⁴⁷ de la época, como el Parque de la Bombilla, el exterior de un hotelito en Ciudad Lineal, la Estación del Norte o el Paseo de Ronda, o más neutros, sin una ubicación concreta, como la explanada de una alameda, una plaza, el exterior de una iglesia o de una taberna, etc.

El tiempo, tal y como reza el género, se comprime en apenas unas horas en los sainetes en un acto, mientras que los que se desarrollan en varios actos se suelen extender un poco más sin pasar la jornada, a excepción de *El verdugo de Sevilla*, que ocupa alrededor de una semana como consecuencia del cambio de escenario. En la mayoría de las piezas se indica que estamos en la época actual, y en el resto es fácil deducir la modernidad de los hechos por el tipo de vivencias que se reflejan.

Los libretos consultados poseen un reparto que ronda los treinta personajes, menos *¡Hasta la vuelta!*, con cincuenta y seis, o *La Remolino*, en cuya versión inicial⁴⁸ participaban once, lo que demuestra que el patrón de los géneros no siempre se respetaba. Los protagonistas pertenecen normalmente a un estrato humilde de la sociedad: el frutero Frutos de *La frutería de Frutos*, el cesante Onesífero de *¡Pobre España!*, los niños casi mendigos de *Gente menuda*, etc. Junto a ellos pueblan este mundo figuras secundarias como borrachos, heridos, cantaores, chicas de compañía, falsos ciegos, porteras, habitantes de una casa de vecindad modesta, guardias, escribientes, etc., y otros de mejor posición social, como son las dos mujeres con un buen status económico apodadas las *cacatúas* en la obra del mismo nombre⁴⁹.

Para reproducir pasajes de la realidad, se recogen aspectos de la vida cotidiana y escenas que eran habituales en la España de la época. Las mujeres que salen de la iglesia y los mendigos pidiendo en *La boda* o el merendero de parejas de *La Bombilla* de *El fresco de Goya* contribuyen a crear un sabor popular y castizo. Algo similar sucede con las referencias a lugares típicos de Madrid como el teatro Apolo o cafés como el Ideal Room, el Colonial, Fornos, etc. A su manera, es de gran colorismo la estampa que se nos ofrece en la ya mencionada *La primera verbena*, donde, en vez de reflejar el am-

⁴⁷ La ciudad de Madrid y sus rincones más interesantes se estudiarán más detenidamente en el capítulo dedicado al espacio.

⁴⁸ Se estrenó en 1916, pero en 1921 se hicieron ciertas modificaciones y se incluyeron algunos personajes. Yo procedo a considerarlas como la misma obra, pues los cambios son mínimos y el título no varía.

⁴⁹ Sobre la sociedad de la época haremos algunos apuntes en el capítulo dedicado a los personajes.

biente de la fiesta, conocemos lo que en ella ocurre gracias a la accidentada gente de la casa de socorro.

1. 4. 4. EL ENTREMÉS⁵⁰

Aparentemente en la misma órbita que el sainete, se oponía a él en diversos puntos. Las discrepancias, con cierto matiz político, residían en que el entremés era presentado al pueblo como algo despreciable, y su hermano el sainete se planteaba como un género más democrático. Sí coincidían en la trama y el costumbrismo de las situaciones [Huerta Calvo, 1981:122].

El entremés, de larga tradición, era originalmente una pieza breve cómica que se introducía intercalada en otra más extensa. Durante el siglo XVI rivaliza con diversos géneros dentro del mundo del teatro breve, pero con la llegada de la nueva centuria y la publicación de las *Ocho Comedias y ocho entremeses* (1615) de Cervantes alcanza su punto culminante [Huerta Calvo, 2000: 3].

En este momento, según Asensio, “la originalidad argumental carece de importancia, pues la esencia del entremés consiste en su modo de enfoque. La óptica entremesil exagera la incongruencia de la condición humana, despoja al amor de toda su aureola emocional, rompe la armonía entre las palabras y las obras, convierte en chabacana la peripecia que pudo ser patética, en groseros los problemas de pasión y honor” [1995: 29]. Tal y como señala Huerta Calvo, el entremés primitivo cuenta con altas dosis de convencionalismo formal y temático y, al no gozar de gran novedad narrativa, pueden distinguirse cinco estructuras básicas en su composición, según el entremés se base en la acción, la situación, el personaje, el lenguaje o la representación [1986: 230]. Poco a poco, la burda comicidad inicial sustentada en la burla a la que es sometido el bobo por parte de un personaje superior en inteligencia se va complicando [Buezo, 2008: 75].

Gracias a la fiesta teatral barroca, su importancia fue en aumento y su esquema se trasladó a subgéneros como la loa, la jácara, la mojiganga, etc. En este periodo, los entremeses se afanaban en la recreación de los cuadros costumbristas de las ciudades,

⁵⁰ Entre los estudios que aportan luz sobre este género encontramos monografías como *Itinerario del entremés: de Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* [Asensio, 1965] y *El entremés: radiografía de un género* [Martínez López, 1997a]. Junto a ellos, artículos como los de Huerta Calvo [1986,1992], Granja y Lobato [1994] o Lima y Rodríguez López-Vázquez [1996].

especialmente de Madrid, mediante la agitación de sus calles, el pintoresquismo de sus tipos o el lenguaje. Su principal renovación llegó con Quiñones de Benavente. Este músico y dramaturgo fijó las variedades que ya se habían esbozado implícitamente y diferenció entre “entremés representado” y “entremés cantado”, explorando con gran acierto el segundo tipo [Buezo, 2008: 73-74].

Aunque el siglo XVIII recogió una fórmula ya algo caduca, que repetía casi miméticamente los modelos barrocos y mostraba por tanto costumbres que no eran actuales, siguió cultivándose para entretenimiento del público. Y al espectador le gustaba porque lo conocía y lo podía entender a la perfección [Palacios Fernández, 2008: 549-551]. A finales de la centuria, tal y como había sucedido con otros géneros breves, Ramón de la Cruz y González del Castillo contribuyeron a su renacer.

Tras el olvido en el que, en general, se sumieron los géneros breves durante la primera mitad del XIX, es en el marco del teatro por horas cuando reafirma su popularidad. Sin embargo, no es de las variedades por las que se interesan los libretistas que inauguran el teatro por horas, sino que hay que esperar a los comienzos del siglo XX para ver su evolución. Entonces, afín a otras manifestaciones carnalescas, fue reivindicado por autores como Arniches, Benavente, Valle-Inclán o los hermanos Álvarez Quintero, que recuperaron su espíritu y algunas de sus características morfológicas [Huerta Calvo *et alii*, 2005: 250].

Precisamente en esos años, García Álvarez, que no puede ser tildado de gran cultivador del entremés en comparación con algunos de sus compañeros (pues solo tiene nueve muestras, todas en el siglo XX), hace sus primeras incursiones en el género. Cinco se concentran entre 1906, fecha en la que estrena *El ratón*, y 1910, año de *La primera conquista*, y los cuatro restantes aparecen en 1915, 1918, 1923 y 1924. No obstante, debió de ser un género en el que se sentía cómodo, puesto que de sus pocos escritos en solitario, tres de ellos son entremeses: *El ratón*, *El fuego* y *Las aceitunas*. Por lo general, sin que sea requisito imprescindible, tiende a musicarlas; salvo *La primera conquista*, *El juglar* y *Las aceitunas* incluyen melodías y cantables.

Todas las muestras entremesiles de García Álvarez se caracterizan por su brevedad, ya que nunca sobrepasan el acto o el cuadro. Esto conlleva simplicidad en la trama, de modo que sus trabajos se basan más en la palabra que en la acción. Claro ejemplo de ello es *El hurón*, en el que una niña entra en casa de un anciano, temido por todos, a

consecuencia de una apuesta, y el diálogo de ambos constituye el cuerpo del libreto. En *Felipe Segundo*, la conversación se produce entre dos personas que acuden a una agencia matrimonial. Salvo *Las aceitunas*, con un poco más de complejidad, todos poseen argumentos muy sencillos. Excepto en *El fuego*, que narra las peripecias de los habitantes de un inmueble para poder salir de él ante el incendio que se ha ocasionado, el resto desarrolla una temática amorosa o asuntos relacionados, como el engaño de un marido a su esposa y la consiguiente reconciliación, o la intención masculina de acercarse a la mujer.

De sus entremeses, entroncando perfectamente con los orígenes del género en los que se mostraba predilección por ciudades como Madrid o Cádiz, cinco de ellos suceden en la capital, y tres⁵¹ quedan sin determinar, sin ubicación explícita ni referencias que permitan deducirlo. La impresión que todos ofrecen es la de una vida contemporánea, actual, y por ello recogen situaciones costumbristas de la época, como eran la asistencia a un baile, el afán por el *sport* y las cosas extranjeras, o el tópico del chico de campo que llega a la ciudad. Los personajes, que oscilan entre los tres de *El ratón* a los catorce de *El distinguido sportsman*, permiten la recreación del ambiente. Desfilan por sus páginas modistillas, dependientes, porteras, ciegos, etc., y gentes que pertenecen a las clases bajas de la época. Mediante el lenguaje, cargado de incorrecciones, vulgarismos, refranes y frases con olor a plebe, se consigue la exaltación de lo popular.

1. 4. 5. LA REVISTA

Susceptible de ser ricamente denominada como *apropósito*, *apunte*, *boceto*, *fantasía*, *humorada*, *locura*, *ópera*, *pasillo* o *viaje* [Espín Templado, 1995a: 87], la revista nace en el siglo XIX. Las más primigenias, de índole política, datan de comienzos de la centuria, y en torno a la década de los sesenta surgen las de actualidades. Sin embargo, con el teatro por horas germinan en los años previos a la Revolución del 68 y florecen en los setenta [Espín Templado, 1995a: 137]. La primera que se cita es la titulada *1864-1865*, de José Gutiérrez de Alba, de 1864 [Membrez: 1987: 361].

Tal y como señala Deleito Piñuela, el género, de tintes cosmopolitas, había sido creado para las grandes urbes y estaba destinado al disfrute de gentes provenientes de

⁵¹ El libreto que falta para sumar los nueve señalados, *El juglar*, no se editó, por lo que no podemos hacer valoración alguna.

todo el mundo que, con ganas de divertirse y ajenos a la lengua castellana, no eran capaces seguir el hilo argumental de una obra [1949: 20]. A pesar de que originalmente se ofrecía como un espectáculo para el viajero internacional, por entonces Madrid no era una ciudad demasiado acogedora y cómoda para los turistas, por lo que los propios madrileños acabaron por convertirse en su público [Íñiguez Barrena, 1999: 28].

Si bien la revista de fin de año francesa ejerció de modelo, los autores del género chico pronto la adaptaron a su situación y modificaron su intención inicial. Debido a la falta de interés del espectador español por la vida intelectual, no se abordaban motivos filosóficos, literarios o artísticos y se perdía el fin moralizador o ético en favor de lo lúdico [Íñiguez Barrena, 1999: 28]. A causa de la coyuntura sociopolítica e ideológica de nuestro país, unida a la escasez de medios técnicos, pronto se le confirió un carácter propio. Aun así, no debe desdeñarse el influjo español y pueden buscarse mecanismos revisteriles en piezas nacionales y en los llamados bufos, que abanderaban la defensa del teatro como espectáculo y la renovación en campos como el del decorado, la vestimenta o la música [Versteeg, 2000: 221]. En menor medida, podemos reconocer aspectos de la tonadilla escénica del siglo XVIII en el número elevado de personajes, la heterogeneidad de los asuntos o el contenido espectacular [Versteeg, 2000: 231].

A propósito de la revista, nos parece adecuada la siguiente definición: “modalidad teatral en la que, de forma dramática, se *pasa revista* a personajes generalmente caricaturizados y acontecimientos personificados [...]. Consiste en la yuxtaposición de cuadros sueltos, a veces enlazados por un ligero argumento. Los cuadros suelen ser tomados de la actualidad, alternarse con números de música y/o baile, y presentarse en decorados fastuosos” [Versteeg, 2000: 219]. Cuanto más elevado fuera el número de cuadros, más animado era el ritmo de la composición [Íñiguez Barrena, 1999: 28].

Espín Templado delimita con claridad dos tipos de revistas: las puramente políticas, centradas en circunstancias y personajes muy concretos de la política del momento; y de actualidades, relativas a cualquier suceso en sincronía con la escritura y concierne a la moda, la cultura, el clima, las diversiones, los inventos, etc. Asimismo, estas últimas podían hacer mención a la política [1995a: 147].

En ambas posibilidades, las unidades de acción, espacio y tiempo se rompen constantemente y los cuadros no están sujetos a un orden cronológico, de ahí que se encabecen con títulos para resaltar el núcleo temático que los une. El hilo conductor

será uno o más personajes que, con su apariencia y comentarios, enlazan las diversas secciones [Versteeg: 2000: 232]. Entre los nexos ilativos más frecuentes encontramos la conversación de los interlocutores acerca de lo que se va mostrando en escena; el diálogo de estos con el público para explicarle en qué va a consistir el espectáculo y curarse en salud de sus posibles faltas; el viaje a Madrid o a otras ciudades; un sueño; la fórmula metateatral de escribir una obra dentro de la revista en cuestión; o el pasar revisión a los hechos acaecidos en un lapso de tiempo. En muy pocas ocasiones la revista posee una mayor consistencia y no requiere de estos recursos [Espín Templado, 1995a: 147-151]. Como colofón a la pieza aparece la apoteosis. Se trata de un número final en el que participan todos los actores, que cantan, bailan o desfilan frente al decorado luciendo su vistosa vestimenta [Versteeg, 200: 233].

Los personajes, que oscilan entre los treinta y cuarenta, no se adscriben a una clase social determinada. Las revistas se valen tanto de tipos como de figuras concretas tomadas de la vida política, artística, etc.⁵² A estos se suman otros más originales, las alegorías, de condición moral, abstractas e, incluso, de lugares o acontecimientos [Espín Templado, 1995a: 153-154]. Estas confieren gran espectacularidad y responden a la necesidad ocultar posibles ataques y evitar problemas con la censura [Versteeg, 2000: 249].

El componente crítico y satírico era consustancial a estas manifestaciones, pero solo tenía validez cuando provocaba en el público la risa. Una vez pasada la circunstancia, era complicado que el espectador percibiese el doble sentido y comprendiese la alusión. Por esta razón, no resulta extraño que, en los libretos, algunas referencias se acompañaran de anotaciones indicativas de que, transcurridos los sucesos de actualidad, debían ser suprimidos [Íñiguez Barrena, 1999: 34]. De especial interés fueron *La Gran Vía* (1886) de Pérez y González, *Certamen nacional* (1888) y *Cuadros disolventes* (1896) de Guillermo Perrín y Miguel Palacios.

Pese a ser muy popular, la revista pronto empezó a deteriorarse. Para intentar evitarlo se introdujo una mayor frescura en la vestimenta femenina y, lentamente, fue acercándose a las variedades [Membrez, 1987:367]. Este género ínfimo, que alcanza su plenitud desde 1920 hasta el estallido de la Guerra Civil, gozaba de un carácter más

⁵² Generalmente se incluyen por tratarse de personajes de actualidad, relacionados con sucesos muy presentes en la mente de los espectadores, sin que su primer cometido sea la defensa de una determinada ideología política.

íntimo que la revista, concebida a lo grande para teatros de mayores dimensiones [Vers-teeg: 2000: 228]. Durante estos años, abunda la “sal gorda”; después de la guerra, se suaviza y hay cierta preocupación por salvaguardar la moralidad, para lo que se contratan inspectores que controlan los chistes fuera de tono, las vedettes y coristas ligeras de ropa o las alusiones al sexo [Femenía Sánchez, 1997: 10-11].

García Álvarez elabora siete composiciones con el subtítulo de revista: *Figuras del natural*, *Historia natural*, *Los presupuestos de Villapierde*, *Los presupuestos de Ex-Villapierde*⁵³, *El premio de honor*, *Alma de Garibay* y *Kiriki*. Excepto las tres últimas, las demás pertenecen a sus primeros años de escritor, cuando aún se cultivaban con asiduidad y conservaban su esencia, a pesar de que la crítica, tal como se desprende de las reseñas teatrales de *Historia natural* en 1897, entendía que el género estaba muy gastado y pasado de moda, por lo que se requería gran inventiva y capacidad para no caer en la vulgaridad [M.E., 1897b: s.p.].

Todas ellas presentan una estructura en un solo acto y varios cuadros, cuyo número fluctúa entre cinco y seis, a excepción de *Kiriki*, que consta de tres y un prólogo. Más digna de destacar es la ausencia de la obligada apoteosis en *El alma de Garibay*, lo que supone la renuncia a los mecanismos habituales para dar fin. En el cuadro último, que además está dividido en dos escenas, no se persona el reparto al completo y es un único actor el que se dirige al auditorio para pedir el aplauso. Si valoramos que el texto fue escrito en 1915, periodo tardío para la revista, podría justificarse esta ruptura con el esquema esperado. Quizás por esta razón los autores decidieron deshacerse de una forma que recordaba a algo obsoleto e imprimir la novedad antes de que el género fuera a la deriva.

García Álvarez cultiva, ante todo, la de actualidades, sin olvidar por completo la política. En *Historia natural*, uno de los personajes pretende ejemplificar cómo la *historia natural* se conforma a partir de los hombres. Con un aire cómico y mediante la exhibición del mundo animal y vegetal, crea un paralelismo con las situaciones más cotidianas. Así, da paso a sus leones, unos guardias de orden público, o a sus perlas, que son las de los collares de unas mujeres ricas. En este sentido, lo cómico deslucen lo político. Inclínada a lo fantástico, contamos con *El alma de Garibay*. En ella se explica el

⁵³ Procedo a estudiar *Los presupuestos de Ex-Villapierde*, versión posterior de *Los presupuestos de Villapierde*, como una obra diferente, ya que, además del título, se modifican algunos de sus cuadros, a la vez que varían sus referencias políticas.

proyecto de hacer una revista contraria a lo que los espectadores esperarían, con unos trajes que sean unos “pingos”, con una “música ratonera” y con unas “decoraciones indecentes”, y aun con eso, lograr que no sea abuchcada. Seguidamente, todo se torna hacia el mundo de lo irreal, con la apariencia de Satanás y con la existencia de una lupa mágica que concede a Garibay todo cuanto desea, menos dinero, a cambio de su alma. Con la pérdida del talismán, el fin del protagonista es inexorablemente trágico: se ve obligado a entregarse al demonio.

Los presupuestos de Villapierde y *Los presupuestos de Ex-Villapierde* conforman la otra vertiente de la revista, la política. Previamente, en *Historia natural* se recogían alusiones a este tema a través de sus personajes simbólicos, que lanzaban sus puntaditas críticas. Dentro de un cuadro dedicado a un acuario, aparecían el Bonito, un chulo muy feo que decía ser partidario de Pi y Margall, y la Merluza, un albañil borracho que apoyaba a Salmerón. Con ambos se pretendía evidenciar el estancamiento político que imperaba [Gómez Labad, 1983: 494].

Las dos recién citadas se centraban en denunciar la situación económica española a raíz de la subida de impuestos ordenada por Raimundo Fernández Villaverde, ministro de Hacienda. El gobierno conservador, liderado por Silvela, tenía sobre sí la misión de liquidar los estragos de la guerra del 98, acaecida apenas dos años antes, y Villaverde estaba al frente de la gestión financiera. Debido a su mala actuación, fue el blanco de todas las críticas y burlas como nunca antes ningún mandatario las había sufrido. Los autores, con solo el intento de llevar a las tablas el asunto, tenían asegurado el triunfo [Íñiguez Barrena, 1999: 31-32]. En la segunda versión, *Los presupuestos de Ex-Villapierde*, perdida la contemporaneidad, las alusiones que mostraban la decadencia general de España se intercambiaron por aquellas en las que se incidía abiertamente en los males económicos del país.

Para la unión de las escenas y cuadros los nexos ilativos son muy copiosos, pero dentro del patrón establecido. En *Historia natural*, un personaje introduce a dos compañeros su colección de animales, minerales y plantas. Los tres van interviniendo y opinando acerca de lo que ven. En las dos versiones de *Los presupuestos*, dos interlocutores⁵⁴ charlan en la escena de apertura e introducen la situación. Después, uno de ellos se

⁵⁴ Aunque el esquema es el mismo en las dos obras, varían los personajes que sostienen este diálogo inicial. En *Los presupuestos de Villaverde* aparecen Júpiter y un paje, y en *Los presupuestos de Ex-Villapierde* son las figuras del siglo XIX y el siglo XX.

esconde junto a un tercero para observar todo lo que acontece, y al final vuelven a hacerse visibles. En *El alma de Garibay*, localizamos el motivo metateatral de la creación de una revista dentro de la verdadera. A diferencia de las anteriores, carece de los epígrafes que encabezan los cuadros.

A modo de conclusión, podemos afirmar que el autor, con exclusivamente seis revistas, obtuvo un gran reconocimiento gracias a las dos versiones de *Los presupuestos*, que se convirtieron casi en paradigma del género y se hicieron centenarias en los carteles. No hay que pasar por alto que para estas obras colaboró con Salvador María Granés, el verdadero rey de la revista. No gozó de la misma aceptación *El alma de Garibay*, con pocos vestigios de la fórmula decimonónica y más original en su planteamiento. No solo introduce elementos nuevos, sino que suprime muchos de los consabidos haciendo patente la evolución de un género que, herido de muerte, debía eliminar ciertas obviedades para generar un efecto sorpresa en el público.

1. 4. 6. EL PASILLO⁵⁵

El término *pasillo* enlaza directamente con el universo del teatro breve de los siglos XVI y XVII y nos remite a los llamados *pasos*, que eran pequeñas escenas autónomas claramente diferenciadas que se integraban en la representación de la comedia o el coloquio, de modo que la segmentaban y aligeraban su tensión interna. También conocidos como entremeses, añadían un tono festivo y carnavalesco que implicaba una subversión del discurso oficial, una muestra del mundo al revés [Buezo, 2008: 69]. Su auge se debió fundamentalmente a Lope de Rueda. Una vez en el XVIII, apenas se utiliza el nombre y no aporta características nuevas a su configuración inicial [Palacios Fernández, 2008: 563].

La situación se mantiene en el XIX hasta el advenimiento del teatro por horas, donde el pasillo toma fuerza junto con otros géneros breves. Muy cercano al sainete, Deleito y Piñuela, sin llegar a identificarlos, subrayaba claras concomitancias entre ambos. Aludía a que los autores seleccionaban una de las denominaciones con el fin de

⁵⁵ No contamos con una bibliografía demasiado específica sobre el pasillo. Para indagar sobre sus orígenes puede acudir a los estudios de Canet [1992] y González Ollé [1996] que acompañan a sus ediciones de los *Pasos* de Lope de Rueda. Para el pasillo son interesantes los epígrafes correspondientes contenidos en los estudios sobre el género chico de Membrez [1987] o Espín Templado [1995a, 2008].

obtener prestigio y reconocimiento: el sainete confería un notable status ante el público y la crítica frente al pasillo, que era visto con peores ojos [1949: 534]. Espín Templado⁵⁶ opina que el testimonio de Deleito carece de fundamento y no era más que una presunción del historiador, si bien era innegable la tendencia en la época a asociar el *pasillo* con el *paso* y, consecuentemente, con una manifestación simplificada del entremés. Sin duda, esto pudo conducir a los libretistas del género chico a emplear una u otra forma para referirse a sus composiciones [1995a: 129].

En lo que atañe a sus características, desde el punto de vista temático y de la acción, Espín Templado los divide en cuatro tipos, que coinciden con los del sainete, según predomine el enredo amoroso, el desfile de tipos con la casi total ausencia de trama, la crítica sobre aspectos sociales o el tema metateatral. Espacialmente, todas las piezas se ubican en Madrid, lo que implica un distanciamiento con el sainete, que podía situarse en lugares como Andalucía o en algún pueblo sin determinar. En la capital, abundan los interiores tales como gabinetes, habitaciones modestas o tiendas. Todo transcurre en apenas unas horas de la época actual, o alrededor de una jornada en los que se configuran en más de un acto. El reparto, siempre elevado en número, pertenece a la clase media y baja. Los aristócratas o burgueses que escasas veces hallamos ocupan un lugar secundario en el argumento. Para finalizar, es conveniente apuntar la alternancia que se produce entre la prosa y el verso, también dentro de una obra, y la posibilidad de que esta modalidad genérica añada o no música [1995a:129-131].

Por todo lo dicho anteriormente, no pueden establecerse grandes diferencias entre el pasillo y el sainete. Las similitudes quedan todavía más patentes cuando el pasillo incorpora rasgos costumbristas y el sainete simplifica su estructura. Por ello, no es descabellada la afirmación de que el pasillo es una reducción del sainete y que los pasillos más complejos serían susceptibles de denominarse de esta manera.

Nuestro autor aplica exclusivamente este nombre a tres trabajos, dos de ellos escritos en el siglo XIX, *El señor Pérez* y *El arco iris*, y *La comisaría*, que data de 1909. Todos, marcados por limitada voluntad de innovación, se valen de la apostilla de *cómico-lírico*.

⁵⁶ Dada su similitud, la misma autora, en su contribución a la *Historia del teatro breve en España*, analiza ambos géneros en un solo apartado. Apunta que “el sainete o pasillo del género chico supuso una evolución más en la trayectoria del género histórico paso-entremés-sainete” [Espín Templado, 2008: 838].

Si atendemos a la organización de la acción, apreciamos un predominio del desfile de tipos. El mejor ejemplo es *La comisaría*, en la que el paso por el cuartelillo es el denominador común para los maleantes y delincuentes que protagonizan el pasillo. En *El arco iris*, cuyo título hace referencia a la tienda de muebles donde suceden los hechos, los diversos compradores apenas han intervenido cuando desaparecen. Este juguete adquiere mayor complejidad porque se enriquece con el enredo amoroso entre los tres protagonistas principales, un matrimonio y un amigo. Hay, pues, una procesión de personajes, pero con ellos la historia cobra relieve y no resulta ser tan simple como la anterior. En la misma línea está *El señor Pérez*, que aúna los posibles medios de mostrar la acción. Pérez regenta una agencia de artistas y recibe un telegrama para que reclute una compañía que debe enviar con destino a Salamanca. Pone un anuncio en el periódico y los artistas dispuestos a participar en su expedición acuden a su despacho y narran sus vivencias. Sin embargo, todo es un error y la misiva iba destinada al antiguo inquilino el Coronel Pérez, un militar que tenía que preparar una compañía de soldados. Este embrollo se complica con un tema amoroso de fondo. *La comisaría*, último de sus pasillos, posee una organización más esquemática. Cuando fue escrita, el género ya debía estar más definido, mientras que en los últimos años del XIX aún mezclaba elementos de diversa procedencia.

Las tramas, condensadas en un cuadro, ocurren todas en espacios únicos e interiores de Madrid: una habitación modesta, una tienda de muebles y una comisaría. El autor respeta las coordenadas temporales y, en todos los pasillos, apenas transcurren unas horas. Para mayor concreción, suele haber referencias a momentos puntuales del día.

Los personajes provienen de un estrato social humilde, sin apenas medios para salir adelante y poder subsistir, o con ansias de mejorar su posición económica, como queda patente con los ladronzuelos de *La comisaría*; o son artistas abocados a malvivir que desesperadamente andan tras su oportunidad de triunfar en *El señor Pérez*. Solo alguno alcanza un rango superior, como el Coronel Pérez en esta última.

1. 4. 7. LA COMEDIA⁵⁷

Desde la época clásica, ha sido entendida como inversión de la tragedia: los personajes eran de condición inferior, el desenlace feliz, y su finalidad, la de hacer reír al público. En España surge a partir del siglo XV y va experimentando diferentes etapas. Según Pavis, “la comedia se compone normalmente de tres actos. La temática gira en torno a problemas de amor, de honor, de fidelidad conyugal y de política” [1990: 66]. Esta definición resulta imprecisa, en tanto que el género, desde su aparición en el siglo XV, evoluciona y se modifica según la época.

Al comienzo de los Siglos de Oro, el término *comedia* se usa de una forma genérica englobando también a la tragedia y a la tragicomedia, así como otra serie de manifestaciones variopintas. Este concepto se mantiene, con matizaciones, en gran parte de la siguiente centuria. Los autores se debaten entre la prosa y el verso, que pierde adeptos, y el final de las piezas tiende cada vez más a deshacerse del componente trágico [Huerta Calvo, 2003c: 310-312].

En la Ilustración, la comedia, tal y como la definía Luzán, era una plasmación dramática de un hecho particular que mostraba un enredo de poca importancia para el público, al que servía de utilidad y regocijo. En todo caso, quedaba a la sombra de la tragedia, que gozaba del respaldo de la tradición clásica. Entre los requisitos de la comedia destacan el final feliz o la incitación a la risa y su propósito edificante. La disyuntiva entre el verso o la prosa continuaba, si bien esta última se consideraba más verosímil [Checa Beltrán, 2003: 1539-1541]. Pese a los esfuerzos teóricos y las disquisiciones sobre ella, su asentamiento fue complicado y no estuvo exento de problemas. En las tablas se siguieron escenificando las comedias del XVII mientras que las escritas según las preceptivas clasicistas apenas llegaron a los teatros [Calderone, 2003: 1603]. A comienzos del XIX, se conserva el canon neoclásico acerca de la representación de una realidad que el espectador reconociera como próxima, pues de lo contrario perdería su capacidad para interesar e instruir. Partiendo de las ideas de Moratín y con las matizaciones de algunos teóricos, con el fin de mejorar la convivencia y moral social, la comedia debe abandonar el terreno de lo universal y ceñirse a lo particular, pues así se lo permite el principio dramático de la verosimilitud. A mitad de siglo, su belleza consiste en la probabilidad y naturalidad, tanto de la historia como de los caracteres y sentimien-

⁵⁷ Más datos sobre la evolución de la comedia en la reciente *Historia de la teoría de la comedia* [Llanos López, 2007].

tos. La comedia moderna encarna analógica pero artísticamente las costumbres contemporáneas, aunque no toda vida tiene cabida en escena ni calca la realidad con crudeza: no hay creación sino abstracción, y los intereses dominantes son los de la burguesía [Rodríguez Sánchez de León, 2003: 1858-1860]. Así pues, “la comedia se vertebra sobre una fórmula dramática básica, que configura Moratín, y que siguen con fidelidad algunos discípulos; Bretón de los Herreros la modifica sustancialmente y populariza”, y, reorientada por Ventura de la Vega, acaba desembocando en la alta comedia, que se inclina hacia el drama en sus piezas más representativas [Muro, 2003: 1943-1944].

A finales de la centuria, se impone el teatro por horas y el triunfo del género chico relega a las manifestaciones largas a un segundo plano. El espíritu de la comedia no se recuperó hasta ya entrado el nuevo siglo. Sotomayor, a propósito de los trabajos de Arniches, hacía una reflexión sobre lo que significaba la comedia en torno a 1920: “En esencia, es una obra en tres actos que extrae sus temas y personajes de la burguesía y que, en este marco de salones lujosos y elegantes viviendas, desarrolla asuntos de infidelidades, engaños amorosos, divertidos enredos y final feliz”. El género se asienta en esta década debido al prestigio y la influencia de Benavente que “marca el rumbo de toda una época y determina el tono, casi monocorde, de un teatro mesocrático, adecuado a un público que se complace en reconocerse en las tablas una y otra vez” [Sotomayor Sáez, 1992: 75-76].

Resulta curioso que, de las once comedias que escribió García Álvarez, únicamente cuatro de ellas están editadas: *Alma de Dios*, *Genio y figura*, *Nieves de la Sierra* y *Los íntimos*. De las siete restantes, una se encuentra manuscrita y el resto no sabemos siquiera si llegó a las tablas. Ahora bien, aun no dedicándose a este género, *Alma de Dios*, la que abrió el camino, fue la pieza con más representaciones de toda su carrera y una de las que más fama y dinero le proporcionó. En contra de la propia marca del género, se estructura en un solo acto, a su vez dividido en cuatro cuadros. Cuando se estrena, las obras breves iban cediendo paso a otras más largas, por lo que una comedia en un acto no debe sorprendernos y debemos interpretarla como una especie de transición entre el teatro corto y el extenso. La comedia era una manifestación muy asentada en la historia dramática, conocida por todos y, aparentemente, con poca cabida dentro del género chico por su longitud. A medida que el teatro por horas se va apagando, se ins-taura de nuevo en las tablas. Se viven momentos de titubeo en los que adopta caracterís-

ticas propias de las formas breves, acorta su duración y, en definitiva, pierde su esencia en favor de los gustos del público. Según avanza el siglo XX, retoma su esencia primitiva, sin desprenderse de sus nuevas influencias y con una mayor permeabilidad. Los demás libretos sí se configuran en más de uno, lo que no implica que lo hagan necesariamente en tres. Con cierta voluntad transgresora, los hay en dos, como *El farol de Diógenes*, o en los cuatro de *Los íntimos*, sin necesidad de mantener el canon original estricto.

Además, aunque *Alma de Dios* sea titulada como comedia, curiosamente es una creación cargada de rasgos melodramáticos y en la que se potencia lo patético, en contraste con el resto de su producción, más alegre y divertida. En este sentido, podría establecerse cierta relación con la zarzuela melodramática, en la que, como indicábamos en páginas anteriores, se exagera el patetismo y se incrementan los obstáculos entre los amantes, de modo que el conflicto pasa a primer término hasta su resolución, casi siempre de manera feliz o semifeliz⁵⁸. Sotomayor toma la composición como un modelo de melodrama que gira en torno a tres personajes que realizan las funciones de agresor, víctima y protector [1994: 93]. Su final, dentro de lo esperable, es positivo. Tanto en esta como sus homónimas se evidencia un mayor desarrollo de la trama, de relativa complejidad, y su conclusión se carga de un tono moralista: el orden se restablece, llega la dicha y los personajes reciben enseñanzas acerca de la vida humana. En *Genio y figura*, Pepe Bedoya asume su destino: ha buscado la felicidad y se ve obligado a rodearse de falsedad y ridiculez. Precisamente la crítica acusó a los autores de haber sobrecargado su última parte y haberle impreso un tinte excesivamente filosófico cuando el público había reído sin cesar con todas sus situaciones [Anónimo, 1910j: 11]. El número de personajes es elevado y las interacciones entre ellos también. Su ubicación no es obligatoriamente urbana ni madrileña, como vemos en *Nieves de la Sierra*, que se localizará en Medina del Campo.

⁵⁸ En el siglo XVIII se desarrolló la comedia sentimental, con la que *Alma de Dios*, y en general las piezas melodramáticas, comparten muchos rasgos. La mayoría, escritas en versos octosílabos, infringían normas como la unidad de tono, ya que hacían numerosas concesiones a lo cómico, o la unidad en la trama, por la inclusión frecuente de personajes episódicos. Por su parte, las de tiempo y lugar se mantenían, pero algo forzadas, en tanto que muchas de estas obras eran adaptaciones de novelas y se veían obligadas a aglomerar sucesos en veinticuatro horas y en un solo espacio provocando inverosimilitud. También era habitual la presencia de canciones y bailes, que permitían la distensión producida por las emociones y las lágrimas, y de un fin moralizador [García Garrosa, 1996: 431-435]. La información acerca de este género puede ampliarse con los artículos de Palacios Fernández [1993] y el ya citado de García Garrosa [1996].

1. 4. 8. LA PARODIA⁵⁹

La literatura, desde la Antigüedad clásica, evidencia el gusto por exponernos los elementos serios y solemnes en clave cómica. La parodia es “el género carnavalesco por excelencia. Como el Carnaval respecto de la vida oficial, cumple una función de inversión e, incluso, de subversión respecto de la literatura, cuyos valores se consideran oficialmente como respetables e indiscutibles”. Asimismo, tiene un valor metaliterario, ya que su recepción implica el conocimiento de un texto previo al que se nos remite [Huerta Calvo, 1998: 18].

Según Crespo Matellán, dentro del género pueden fijarse varios periodos: clásico, neoclásico y moderno. El primero, que se corresponde con la época barroca, nos dejó las comedias burlescas y otras piezas insertas en el teatro breve; en el segundo, con las tragedias y el melólogo dieciochescos como punto de partida; en el moderno, el que más nos interesa, hemos de encuadrar sus manifestaciones en el género chico [1979: 181].

Efectivamente, la comedia burlesca, también conocida como *de disparates*, *de chistes* o *de chanza* alcanzó su punto álgido en los siglos de Oro y, aunque su corpus no es muy amplio, destacaba por oponerse a la tragedia y a la comedia y enlazar con la literatura jocosa existente desde el Romancero [Mata Induráin, 2001]. En ellas se exhibe una estructura basada en la incoherencia, con muertos que reviven, inversiones del decoro o venganzas grotescas, con un tenue hilo argumental paródico capaz de engarzar estas situaciones [Serralta, 1980: 108]. Igualmente, entremeses y mojigangas podían recoger la misma línea cómica, tanto verbal como escénica.

Con respecto a la etapa que Crespo Matellán denomina *neoclásica*, el sainete fue el mejor vehículo para la parodia, con preferencia hacia las tragedias y los melólogos, géneros codificados que habían caído en cierto convencionalismo y que invitaban a la burla, aunque fuera la más vulgar y simple y solo consistiera en la exageración caricaturesca de los rasgos más tópicos. En el caso del melólogo resultaba más fácil aún, puesto que muchos consideraban este género como una especie de híbrido contrario al buen gusto y sin amparo en la tradición. En general, “se buscaba la risa cómplice de unos

⁵⁹ Hay varios libros dedicados en exclusividad a este género y a su evolución histórica. Cabe destacar *La parodia dramática en la literatura española* [Crespo Matellán, 1979] y *La parodia dramática. Naturaleza y técnica* [Íñiguez Barrena, 1995]. Del periodo que nos interesa son valiosos los estudios de García Castañeda [1994], Serrano [1994], Beltrán Nuñez [1997], Reiz [1998], Íñiguez Barrena [1999] y Benti-vegna [2000].

espectadores que veían la caricatura de unos géneros cuyo sentido se perdía en lo caprichoso o gratuito de la perspectiva dislocadora desde la que eran tratados” [Ríos Carratalá, 1999: 90].

En la última etapa, fue un fenómeno muy sugerente, porque, ante la amplia solicitud de libretos por parte de los empresarios, la composición de parodias suplía la falta de inspiración de los autores. Interesantes son las palabras de Romero Ferrer cuando señala que “no se trataba de un fenómeno fortuito, sino que respondía al nuevo sistema de producción y recepción teatral, guiado por una fuerte y rápida demanda de obras cómicas que abastecieran los teatros de Madrid [...] Los procedimientos de la parodia encajaban perfectamente en todo este entramado, mucho más, cuando el referente parodiado era aquel mismo repertorio serio que, por aquellos años, poblaba la cartelera de los teatros madrileños dedicados a los géneros declamados o líricos” [1998a: 336].

Su antecedente inmediato se documenta en los citados bufos, que perseguían la deformación grotesca y la puesta en solfa de los cánones establecidos [Beltrán Nuñez, 1997: 381]. Según Íñiguez Barrena, entre 1868 y 1914, y sin olvidar que la capital albergaba el número más alto de estrenos, fueron especialmente habituales las parodias de sainetes madrileños, lo que no eximía a las comedias andaluzas de ser objeto de mofa [1999: 102-103]. Aun así, lo paródico no se limitaba exclusivamente a lo que se tomaba del modelo y las referencias contenidas se extendían a muchos textos, pertenecientes o no al género chico, de los que se introducían conocidas citas y fragmentos, generalmente distorsionados. El *Tenorio* fue uno de los más recurrentes [Versteeg, 2000: 281]. A propósito de análisis de la obra de Pedro Muñoz Seca, García Castañeda diferencia entre dos tipos: las que parodian los aspectos formales y el contenido subyacente de la original y las que no se fijan en una determinada pieza sino en un modelo teatral [1998: 20].

En cuanto a los parodistas, debían cumplir diversos requisitos. Poseedores de un ingenio agudo y penetrante, con el fin de calar en los puntos vulnerables de la pieza primitiva se valían de la crítica y dejaban al descubierto lo superficial y artificioso. Eran satíricos sin llegar al sarcasmo, y precisaban de valentía y de un toque de mala intención. En el fondo, por mucha gracia y burla que manejaran, demostraban hipocresía y fingían continuamente al dar a entender lo contrario de lo que pensaban. Podían admirar el original, y pedir por ello el aplauso para su autor en un gesto de reconocimiento, o ser detractores del libretista. En definitiva, a pesar de que la parodia no destacara estética-

mente por su brillantez y su contenido ético, su elaboración requería la aptitud de sus cultivadores [Íñiguez Barrena, 1999: 81-82]. Hubo quienes se convirtieron en grandes maestros del género, como Salvador María Granés, Francisco Flores García, Gabriel Merino o Enrique López Marín. Fue a raíz de la muerte del primero, en 1911, cuando entró en decadencia [Membrez, 1987: 379].

La parodia de una obra comienza desde el propio título y afecta igualmente a los personajes, de los que se disimulan sus nombres reales, convencionalmente mediante deformaciones acústicas. Su clase social se degrada, así como su manera de vestir y de expresarse. Espacialmente, tiende a sufrir una recolocación y la historia se lleva a Madrid. Las situaciones, la acción y los momentos de mayor tensión se ridiculizan. La música experimenta el mismo proceso, tanto en su melodía como en sus cantables. Normalmente, el original, en varios actos, sufre un proceso de reducción, debido a que los mecanismos burlescos no se mantienen por encima de una hora y han de concentrarse en estructuras más breves [Membrez, 1987: 381-387].

Churro Bragas, la única incursión de García Álvarez en la parodia, se acreditó como una de las piezas más estimables del género, al que se ceñía en todas sus peculiaridades. *Curro Vargas*, de Manuel Paso, Joaquín Dicenta y música del maestro Ruperto Chapí, estrenada apenas dos meses antes y muy reciente aún en el recuerdo de los espectadores, fue la elegida para ser versionada desde la admiración hacia sus autores, a los que se dedicaban unas palabras de agradecimiento al final del libreto.

Si *Curro Vargas* era un drama lírico en tres actos, *Churro Bragas* se condensaba en uno, dividido en cinco cuadros. Mantenía su composición en verso, pero este tomaba un aire cómico en los pasajes que carecían de la elevación requerida para su uso. El título destruía el original: nada más castizo que un churro ni más ofensivo que la mención a una prenda interior femenina como eran las bragas [Bentivegna, 2000: 267]. Desde un pueblo de la Alpujarra granadina, la acción se traslada al genuino barrio de Carabanchel. Allí, los espacios se aderezan con un toque popular, en especial el exterior de la taberna o la plaza en feria. La temporalidad es la única que permanece fiel y ambas se sitúan en el siglo XX.

Respecto a los personajes, el protagonista es, valga la expresión, un verdadero antagonista del famoso Curro. El romántico y vagabundo Vargas, expulsado de su tierra por cuestión de amores, se transforma en un vulgar maleta que salió huido del pueblo,

donde no tenía ni para comer [Crespo Matellán, 1979: 94]. De noble y honrado pasa a ser un ramplón torero, y de huérfano, a abandonado. Churro Bragas aparece en escena montado en un jumento, a falta de una buena cabalgadura, y vestido con un traje de gaucho con adornos de plata y un sombrero mejicano. Mientras que en la descripción de Curro interesan las cualidades psíquicas, en su sucesor se resaltan las físicas, con el fin de crear una estampa ridícula. En general, se produce un reajuste en el reparto y se suprimen del argumento figuras que ocupaban un lugar secundario.

Otro aspecto interesante es el relativo al lenguaje. Para Deleito y Piñuela, la letra y la música mezclan las “chucadas y salidas imprevistas” con motivos de obras muy populares como *La Pasionaria*, *La tempestad*, *El puñao de rosas*, *Gigantes y cabezudos*, *La verbena de la Paloma* o *¡Cómo está la sociedad!*, y hasta versos del *Tenorio* [1949: 306]. Bentivegna añade a las palabras del anterior que *Churro Bragas* es una curiosa combinación de términos gitanos, argot, coloquialismos y expresiones elaboradas [2000: 269].

1. 4. 9. LA FARSA

Etimológicamente, la palabra *farsa* nos remite al campo semántico de la comida, donde era una especie de relleno para la carne. De modo análogo, en la praxis del teatro religioso medieval se comenzaron a insertar las llamadas *epístolas fárcidas*, unos pasatiempos añadidos a la liturgia que, una vez desarrollados, dieron lugar a la farsa. En realidad, se origina en países como Alemania, Francia o Italia y se relaciona con los festejos carnalescos, las burlas y las máscaras. En España el término adquirió otro sentido y se acercó al universo de la comedia. La primera vez que se aplica esta denominación es en el siglo XV, a una de las obras de Lucas Fernández. Sin embargo, la indeterminación de los géneros en esta centuria y la siguiente hizo que rivalizaran arbitrariamente palabras como auto, égloga, quasi comedia, farsa, etc. La tradición farsesca está vigente a lo largo de toda nuestra literatura, pero no es hasta el Modernismo cuando recupera su sentido carnalesco original, combinándose con las nuevas propuestas [Huerta Calvo *et alii*, 2005: 267-268].

En los primeros años del siglo XX, confluyen dos tradiciones diferentes de la farsa: la castiza, que culmina en los sainetes de Carlos Arniches, y la que elude lo más cos-

tumbrista e intenta mirar hacia la estética del antiguo entremés con el fin de renovar la escena española. Los ejemplos más significativos de esta vertiente serán los de García Lorca y Valle Inclán⁶⁰ [Huerta Calvo, 2000: 3-5]. Para Peral Vega, el éxito de este género en los primeros treinta años del siglo se debe a la “necesidad de purificar el teatro de sus elementos más espurios y de recuperar su naturaleza más primigenia”. En este momento, el término se suele acompañar de adjetivaciones que subrayan su motivación cómica o tragicómica [Peral Vega, 2001: 25-26].

Entre sus rasgos resalta su carácter popular, con tendencia a enfatizar en lo corporal. Su propósito es el de suscitar la comicidad mediante personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímica, gestos, retruécanos, situaciones divertidas o una tonalidad escatológica y obscena. Presenta unos sentimientos primarios, una intriga simple y un aire de alegría y movimiento que lo envuelve todo. Esta rapidez y fuerza provocan un criterio subversivo “contra los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, el racionalismo y las reglas de la tragedia. A través de la farsa, el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y la risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la licencia poética” [Pavis, 1980: 218-219]. Frecuentes son también la agudeza satírica, la libertad para la parodia y la caricatura y su flexibilidad y permeabilidad, que le permite admitir unidades procedentes de distintos géneros y formas dramáticas [Sotomayor Sáez, 1992: 77].

García Álvarez entronca con la línea más castiza y costumbrista, pero mientras que Arniches la desarrolla hasta sus extremos y la utiliza como base para la tragedia grotesca, nuestro autor apenas nos deja una muestra. Para Vicente Ramos, el género de la farsa es “representativo de lo arnichesco, ya que, en él, hallamos toda clase de elementos sainetescos, cómicos y dramáticos, trascendidos por una fuerte concepción social” [1966: 131]. Basada en el chiste y en la situación hilarante, le vale a Arniches para alcanzar su madurez literaria, en la que deriva hacia el moralismo, fundado en un profundo conocimiento de lo humano [1966: 158].

Junto a López Monís, probó suerte en la farsa con *El fin de Edmundo*. Seguramente, la mala aceptación del estreno pudo ser la causa de que no se aventurara con ninguna otra. Si buscamos los componentes anteriormente mencionados, la referencia a

⁶⁰ Es interesante al respecto el estudio “Valle Inclán y la farsa” [Dougherty: 1991].

lo corporal queda de manifiesto con la glotonería del personaje que da título al libreto, pero sin que se incida en ello constantemente, en la misma medida que tendría cabida en cualquier pieza del género chico. Al comienzo del libreto, notamos distancia con la farsa ante los aires de tragedia que imprimen los deseos suicidas del personaje, que pronto quedan en segundo plano a favor de lo cómico. El planteamiento es siniestro; la situación, paradójica; y el final, feliz para todos. Asimismo, la obra no se interesa por el trasfondo moral que señalábamos en *Arniches*.

Edmundo, el protagonista, recupera la picaresca de las farsas originales. La historia se abre con su voluntad de morir y su cobardía para llevarlo a cabo. Sin nada que perder y deseoso de abandonar el mundo, hace un pacto con una mujer americana que le permitirá materializar sus intenciones: un amante celoso de la dama será quien mate al joven, y ella, también favorecida por el plan, podrá casarse con su amado. Como agradecimiento al favor, la mujer le concede todos los placeres que desee hasta que llegue su hora final. Tanto gusta esta vida al desdichado Edmundo que cambia de idea y consigue, con ingenio y habilidad de pillo, escapar a los intentos asesinos de su matón mediante graciosas tretas. No obstante, cabe insistir que esta figura no dista demasiado de la del fresco, que en géneros ajenos a la farsa es muy semejante y también se vale de todos sus recursos para conseguir sus objetivos.

En definitiva, García Álvarez retoma unos mecanismos que, igualmente, introduce en el resto de sus creaciones, donde los recursos son similares. Incluso, podemos pensar que esta denominación fuera totalmente aleatoria en un momento en que la farsa cobraba fuerza y estaba en auge, en sus dos vertientes, en la cartelera española.

1. 4. 10. OTROS GÉNEROS

Por el momento, este capítulo ha pretendido abordar algunos de los géneros más comunes de este periodo y de la producción de García Álvarez. Queda aún un corpus estimable del autor constituido por otras creaciones que se mantienen al margen de las denominaciones anteriores. Para afrontarlas, no debe pasarse por alto lo explicado previamente sobre su carácter aleatorio en determinados casos. Buen ejemplo de ello son las refundiciones. Cuando nuestro libretista escribe *Alta mar*, decide referirse a ella como un juguete cómico; *El “Missisipi”*, segunda versión, por la inclusión de música,

pasó a ser una zarzuela cómica. El cambio carece de lógica si nos planteamos que los juguetes eran también susceptibles de agregar melodías. En este apartado, procedemos a analizar las formas híbridas y de complicada acotación.

Con respecto a la humorada, García Álvarez recurre a ella en once ocasiones, número bastante considerable. Este nombre se aprovechaba para esconder manifestaciones tan dispares como el juguete, y por extensión su prima hermana la zarzuela, o la revista. Ante el estreno de *El trust de los Tenorios*, la prensa hablaba de la expectación con la que se esperaba esta “zarzuela” [Anónimo, 1910p: s.p.], igual que de *El maestro Vals* se decía que se había disputado la “zarzuela” con éxito [Anónimo, 1914i: s.p.]. La humorada, con sus cantables, no distaba mucho de lo que se entendía por esta otra. En todo caso, no debemos olvidar que la palabra podía hacer alusión a casi cualquier obra de este tipo de teatro. Sin embargo, en nada se asemeja a la anterior *La luna de miel*, *El delirio dominical* o *El iluso Cañizares*, entre otras, que, carentes de la apoteosis y sin potenciar en demasía lo espectacular, poseen una configuración cercana a la revista. En *La luna de miel*, dos recién casados viajan a Madrid para celebrar sus nupcias. Los novios solo se personan en escena a la apertura y el cierre para enmarcar la historia, que ofrece un verdadero catálogo de las gentes de la capital. Confirman esta idea las reseñas teatrales publicadas al día siguiente, que se hacían eco del estreno de la que calificaban como “una revista de costumbres madrileñas” [Anónimo, 1900c: s.p.]. En *El iluso Cañizares* encontramos el sueño de un personaje para enlazar la acción. Cañizares imagina ser gobernador y ante él se van presentando problemas de los ciudadanos como huelgas o subidas de impuestos. Esta vez, el personaje, que no desaparece, actúa como nexo de las secuencias, que cuentan con un mínimo argumento. De las tres, *El delirio dominical* es la única que se vale de figuras alegóricas. Por lo dicho, la humorada resulta una especie de cajón de sastre y no responde a ninguna tipología concreta. Su definición oscila entre los dos extremos citados, según la intencionalidad del autor.

La fantasía otorgaba extrema importancia a lo visual y lo espectacular, de ahí que se relacione con la revista. Con la excusa de la celebración de una reunión reivindicativa de la labor del sexo débil en la sociedad, en *Congreso feminista* se sucedían una serie de cuadros para el lucimiento de las actrices y el alarde de sus dotes musicales. Para Espín, “esta revista supone un claro ejemplo de la evolución que el género había sufrido con el nuevo siglo [...] es esta una revista ya acupletada, si se nos permite el

término, y de poco diálogo sustancioso; los chistes proceden más bien de una gracia picante, que de alusiones políticas o de actualidad. Por todo ello, tiende más hacia la revista puramente sicalíptica o hacia las variedades” [1988: 554-555]. Las diferencias radicaban en la primacía del elemento lírico, la falta de personajes alegóricos o la ausencia de madrileñismo. En resumen, se anhelaba un espectáculo atrevido y sensacionalista.

Es necesario apuntar que este desarrollo conlleva la supresión de la apoteosis y los títulos de los cuadros. En la segunda y última fantasía del autor, *El cabo Pinocho*, tampoco se incorporan. Para estructurar la pieza, se acude nuevamente al sueño del protagonista. Pinocho, arrestado en el cuartel, se duerme en el camastro y sueña ser ministro de Guerra y capitán general de un ejército de muchachas guapas. Quizás las excesivas alusiones políticas fueran las causantes de la discutible aceptación del público, que esperaba algo más picante de la representación.

A pesar de que su creación más melodramática es *Alma de Dios*, como hemos justificado más arriba, *El rey del tabaco* se subtitula realmente *melodrama*. Este género, de procedencia italiana, se alejaba de la tradición española de la que bebía el género chico, pero fue adaptado a nuestro teatro: se liberó del exceso de sentimentalismo y se limitaron sus situaciones sangrientas y extremas para acercarlo al sainete. El melodrama tradicional se organizaba en tres fases: la presentación de la víctima y planteamiento de la agresión, las consecuencias de la agresión y la reparación del daño [Sotomayor Sáez, 1994: 92-94]. Posiblemente, esta denominación podría quedar justificada porque se inspiraba en un texto extranjero. Efectivamente, y tal y como declaraba la crítica, había mucha similitud con sus demás composiciones, la particularidad era que “el sistema es el mismo que habitualmente usan, y el molde, contrario al usual, lo tienen menos usado y necesitan retocarle en cada caso” [Miquis, 1917c: s.p.]. Por esta razón, no debió de componer más melodramas, alejados teóricamente de su alegre y desbocada personalidad.

Según Ricardo de la Fuente, el viaje bebía de las comedias de magia⁶¹ dieciochescas, como lo revela el gusto de la acción por la acción, la espectacularidad, la teatralidad, los bailes, las canciones, la música, la necesidad de evasión o el juego escéni-

⁶¹ Para un somero acercamiento a este tema, Álvarez Barrientos [1994] aborda la relación de la comedia de magia con la literatura fantástica.

co, y enlaza con toda una literatura de viajes⁶² que permitía la sugestión de lo diferente y que había sido iniciada en el siglo XVIII y continuada por el periodo romántico. Según el investigador, la relación con la revista es más que evidente, y ambos pertenecen al género alegórico fantástico. “Un interesante *viaje* que manifiesta claramente la adscripción a la revista de este subgénero histórico es la pieza firmada por Arniches y García Álvarez *El trust de los Tenorios* (1910), viaje cómico-lírico-fantástico que está próximo al astracán por el modelo de comicidad y personajes, y donde vemos, de nuevo, cómo la trama se supedita a la música, a los decorados que representan lejanos países y guapas señoritas que se visten exóticamente para bailar diversos aires” [1992: 65-67]. No es extraño tampoco que *El perro chico* se denomine *viaje*. La trama se basa en el recorrido que hacen los personajes siguiendo al can, que les lleva a los más exóticos lugares, y los recursos son similares a los de la anterior. En todo caso, pensamos que la revista suele tener un contenido argumental aún más endeble.

Podemos advertir que, en ocasiones, la elección de un género supone cierto guiño del autor, que lo elige en función del contenido argumental de la pieza. No es extraño que *Los diablos rojos*, con sus protagonistas vestidos de este modo en momentos determinados, sea una diablura. También lo era *Juanito y su novia*, calificada por la crítica como “disparate o como quiera llamarse” e, incluso, “descuajeringante astrakanada” [Anónimo, 1918e: s.p.]. En ella, la relación no era tan evidente como en la anterior.

El término *pasatiempo* es quizás el que mejor define la finalidad de las obras de García Álvarez: hacer pasar el rato a los espectadores que acudían al teatro. Es posible que ese sea el único punto común entre los cinco del autor, de formas muy diversas. Como ejemplos, *La muerte de Agripina* es una obrita de tema metateatral y cercana a la zarzuela, *El pícaro mundo* recuerda a una revista, o *El noble amigo* era tachado de entremés [Anónimo, 1906f: 2]. Esto confirma que el género era el resultado de una amalgama de rasgos diversos.

En relación a los apropósitos, estos, más que por sus cualidades, se definían por su propósito. Se redactaban con motivo de celebraciones concretas, homenajes o fechas señaladas. De los cinco de nuestro autor, *La realidad en el teatro* fue estrenado para el lucimiento de Paco Alarcón, *La escala de Milán* para el actor García Ibáñez, *La confe-*

⁶² Para ampliar este tema puede consultarse el volumen de Miller, *Travel Literature in Modern Spain: From Neo-Classicism to Social Realism* [1975] o el coordinado por García Castañeda, *Literatura de viajes: el nuevo y el viejo mundo* [1999].

rencia de Algeciras en beneficio de Juan Bonafé, y *A La Habana me voy* estaba dedicado a Ramón Peña, que partía de viaje con ese destino. Del quinto, *Capicúa*, no tenemos datos. No obstante, no se trata de una denominación demasiado fiable si consideramos que otras muchas obras fueron compuestas específicamente a favor de actores o con motivo de Nochebuena o distintas festividades y no se llamaron como tal. Tampoco compartimos la idea de investigadores que, como Espín Templado [1995a: 87], apuntan que el propósito era una revista; al menos en García Álvarez ninguna de las mencionadas se manifiesta con sus características.

En la misma línea, el empleo de nombres como *aventura*, *capricho*, *proyecto* o *extravagancia* es puramente fortuito y arbitrario. Resulta complicado explicar su utilización cuando ni siquiera conocemos el patrón con el que coincidían. La imaginación y el ingenio de los autores no tenían límites ni debían de justificarse ante los espectadores. La libertad y la búsqueda de comicidad eran el punto de partida para muchos de los comediógrafos.

CAPÍTULO 2

ESTRUCTURA Y TEMÁTICA

2. 1. EL PUNTO DE PARTIDA: IDEAS TEATRALES

Antes de abordar el análisis de la estructura y la temática de la producción de Enrique García Álvarez, nos parece fundamental esbozar previamente cuáles eran sus ideas en materia dramática: ¿cómo concebía el teatro nuestro autor?, ¿qué ingredientes debía tener una comedia?, ¿cómo debía construirse una obra? Bien es cierto que nuestro comediógrafo no parecía tener una teoría perfectamente definida, pues en los diversos comentarios en entrevistas y escritos varios existen ciertas contradicciones, que también podrían evidenciar una evolución en este terreno. En el diario *La Nación* señalaba los tres resortes básicos sin los cuales el público no podría mantener la atención, aun utilizando otros recursos como la música o una maravillosa escenografía:

El teatro me parece que aquí, en Petrogrado, en California, y en el imponderable San Feliu de Llobregat, debe ser siempre teatro. Me explicaré: al levantar la elegante cortina de cualquier teatro que la tenga elegante, lo que suceda sobre las tablas ha de tener interés, emoción o gracia. Sin ninguna de esas condiciones, aunque escriba la obra Esquillo o un primo segundo suyo, el público, al finalizar la comedia, exclamará mientras se pone el abrigo: ¡Que le den morcilla al comediógrafo! *¡Nos han timao dos cincuenta!* [en Casado, 1919: 111]¹.

En *La realidad en el teatro* (1914) resumía otros aspectos de su concepción escénica y apoyaba que la realidad no era algo imprescindible en el teatro y las obras no tenían por qué supeditarse a la verdad. Se trata, por lo tanto, de un libreto curioso que exponía lo que sucedería si, siguiendo las directrices que muchos marcaban, en las tablas se representaran los hechos tal cual sucedían. En la misma línea comentaba en otra entrevista que “en el teatro -agárrate- no hay realidad. Es decir, la realidad de las tablas no es la realidad de la vida. Y, por tanto, yo me burlo” [en López Pinillos, 1920: 230-231]. Sin embargo, apenas un año después, parecía modificar sus declaraciones al hablar sobre la astracanada:

La astracanada es el retorcimiento del chiste, es la carencia de lógica en el asunto, es perseguir el efecto cómico de cualquier modo que sea con tal de llegar a él. Y eso no es

¹ Desconocemos la referencia exacta de este artículo. Las ideas que se recogen provienen de la reproducción del mismo en *Las pirámides de sal*.

teatral. Prueba de ello es que el público se va cansando. Se puede llegar a la exageración de lo cómico, pero sin olvidar nunca la lógica, la ilación, la realidad. ¡Es el *busilis*! Yo jamás en mis obras hago nada, ni digo nada que, por exagerado que sea, no pueda ser, no pueda darse en la realidad [...] Hay que hacer teatro honradamente. Hay que ir al público limpio de martingaleos y trucos. Realidad, verdad; por mucho que se exageren los aspectos cómicos de la vida, nunca acertaremos a retratarla fielmente en toda su espantosa ridiculez [en Martínez de la Riva, 1921: 24-25].

Situaba por tanto teatro y realidad en el mismo plano al apuntar que en sus páginas no se retrataba nada que no pudiera acaecer en la vida. No obstante, sus palabras finales entroncan en cierta medida con sus comentarios previos, ya que aseveraba no ser posible plasmar al cien por cien los momentos verídicos por estar dotadas de un alto grado de ridiculez que ni siquiera podía salvarse con dosis de comicidad.

Años más tarde, a propósito del estreno de *Riña de gallos*, en 1927, García Álvarez y su compañero Joaquín Abati analizaban los requisitos que debía cumplir una pieza dramática y rechazaban cualquier tesis, filosofía o pensamientos subyacentes en favor del entretenimiento del público². Su misión era que, durante el transcurso de la función, el espectador se olvidara de los problemas cotidianos, de las facturas y los precios elevados, y fuera capaz de reírse abiertamente. Para ello, los personajes no debían hablar demasiado claro porque eso significaba descubrir toda la trama y que esta se viniera abajo. Era suficiente con que se supiera quiénes eran, qué hacían y dónde vivían, y no era adecuado que recurrieran ni a los disfraces ni se hicieran pasar por otros. Aun así, los dos comediógrafos eran totalmente conscientes de la oposición de la crítica a las ideas que ellos defendían y que, sin embargo, por mucho que les pesara, triunfaba. Y concluían:

Pero nosotros seguiremos opinando que las obras graciosas, con la sola condición de que en efecto tengan gracia, merecen de todo juzgador imparcial y desapasionado la misma consideración y el mismo trato que las demás modalidades dramáticas. Se ha dicho: ‘Todos los géneros son buenos menos el aburrido’. ¡Qué gran verdad! ¡Dios nos libre del bostezo! [García Álvarez y Abati, 1927a: 12-13].

A pesar de que su fin era suscitar la carcajada y la risa, en ocasiones se ha reprochado a nuestro autor cierta nota melodramática o sentimental, como por ejemplo en

² Al igual que García Álvarez, Jardiel Poncela apoyaría la misma idea: “Lo primero que cuido de mis comedias es que carezcan de tesis en absoluto. La tesis significa demostración, y en Arte no se debe intentar demostrar nada. Eso queda para el álgebra, la trigonometría o cualquier otra materia igualmente siniestra” [en Conde Guerri, 1984: 37].

Alma de Dios y en los trabajos conjuntos con Arniches. Su comicidad podía apoyarse tanto en la intriga como en el diálogo, en los personajes o en ciertas situaciones verdaderamente originales. En su vertiente astracanesca, este humor será aún más desorbitado y sus creaciones si cabe más alegres. Anticipa otra manera de hacer teatro que entronca con el posteriormente denominado “teatro del absurdo”, o al menos así era en su apariencia. Ante los reproches de la crítica, García Álvarez se defendía:

Este teatro frívolo, ligero, que no deja huella profunda en el ánimo de los espectadores, lo hay en toda Europa y en ninguna parte merece la condenación que aquí se le aplica. El éxito de *El orgullo de Albacete* no quitó ni una sola entrada a *La malquerida*. Todas las obras cómicas que por aquel entonces gozaban los privilegios del cartel no aminoraban las entradas de *Los intereses creados*. Lo que hay que hacer en un género o en otro no es lo que le guste al público; pero creer que la culpa de la decadencia del género dramático la tiene el cómico, o viceversa, es un error [en Montero Alonso, Azorín García, Montero Padilla, 1990: 254].

En el periódico *La Nación* también hablaba de sus detractores:

Pues mira, yo creo que esos críticos no sienten animosidad contra esta clase de obras. Acaso lamentan tanto estreno cómico, porque muchos de ellos son capaces de producir comedias artísticas que no consiguen fácil acceso a los escenarios. No hay sombra de ironía en mis palabras; lo creo de corazón, y de corazón lo siento. Yo aplaudiría más que nadie obras de tesis y exquisito diálogo ¿Tengo yo la culpa de que el público esté por reír, de que se ría y que después de exclamar: ¡qué bestialidad! ¡qué gansada!, vaya a decirlo a su familia y vuelva al teatro? [en Casado, 1919: 167].

Aparentemente, a García Álvarez nunca le preocupó demasiado lo que de él pudieran opinar, pero quienes le conocían bien aseguraban que el autor se lamentaba de la crudeza con la que le juzgaban los entendidos. No obstante, los halagos fueron en su carrera más copiosos que los ataques. Prudencio Iglesias llegó incluso a señalar que en el teatro español no había otro temperamento tan sincero y genial como el suyo y que, a pesar de que no acababa de pulir sus obras debido a su falta de voluntad, podría afirmarse que era mucho más grande que Tristan Bernard o que tenía los ágiles reflejos de Mark Twain. Para él, era el único humorista español verdaderamente genial. Según otros, Valle Inclán había ensalzado la valía de *Alma de Dios* al decir que bien la podría haber firmado el mismo Guillermo Shakespeare, lo cual habría llenado sin duda de gozo a nuestro autor [en Casado, 1919: 163-4]³.

³ Aunque las palabras de Prudencio Iglesias Hermida aparecieron en *El Liberal* y la entrevista en *La Nación*, ambas han sido tomadas del libro de Casado.

Sobre su proceso de creación, el autor explicaba que la escritura comenzaba por la búsqueda de un asunto, no sin divagar antes dos o tres horas sobre los más diversos temas entre risas y carcajadas. Normalmente, era él quien lo creaba y no solía aprovechar los ajenos. Afirmaba que no era por orgullo, sino porque no veía sentido en nada que no fuera suyo. Añadía también que sus cosas eran “las obesas”, porque nunca había intentado probar con el “género fino”. “¿Es que acaso no hay finura en la obesidad?”, le decía a *Pármene*. Lo más importante era causar un efecto en el público. A pesar de que la clave estaba en ser “un esclavo nubio de la lógica y la realidad”, la inspiración le llegaba en cualquier momento, lavándose los dientes o poniéndose los zapatos, y, de forma brusca, le golpeaba la coronilla hasta que se rendía ante ella. Pero “apagada la centella del zig-zag, triunfan la realidad y la lógica, que son mis tiranas”. Por ellas, se veía obligado a justificar absolutamente todo lo que sucedía en sus obras [en López Pinillos, 1920: 229-230]. Sin duda, sus razonamientos resultaban de lo más inverosímil, de ahí que sus palabras haya que interpretarlas con cierto escepticismo.

2. 2. CONFIGURACIÓN DE LAS OBRAS

2. 2. 1. DIVISIÓN EN ACTOS, CUADROS Y ESCENAS

Desde el primer contacto con el libreto, el subtítulo ofrecía información no solo del género, sino del número de actos y cuadros en los que quedaba fragmentado, y permitía forjarse desde el primer instante, al menos como lectores, una idea de sus dimensiones y de su configuración externa. Según Pavis, el acto se corresponde con la división en partes más o menos iguales en función de tiempo y de la acción [1980: 18] y al cuadro se le atribuye un decorado particular, siendo así una unidad temática y no actancial [1980: 108]. Lo cierto es que actos, cuadros y escenas se combinan de forma variopinta y con múltiples variantes, resultando estos conceptos un poco arbitrarios, sin que la utilización de una denominación u otra responda a un criterio definido. En este sentido, pensamos que, de acuerdo a los condicionamientos de la época, el acto se reservaba para las obras más largas, de más entidad dramática, mientras que el cuadro se empleaba en las piecillas breves, que, divididas a su vez en escenas, llenaban las funciones por horas.

García Álvarez se ajusta por tanto a los preceptos marcados por el tipo de teatro en el que se inscribe su producción. En los momentos de mayor apogeo del género chico, nuestro autor muestra una clara preferencia por el acto único, que a su vez solía fraccionarse en dos o tres cuadros y escenas. No obstante, las posibilidades son diversas, de modo que se segmenta en cuatro, cinco, seis, y hasta siete y ocho cuadros, como en el caso de *El perro chico* y *El trust de los Tenorios* respectivamente. Por lo general, las piezas que cuentan con más de tres cuadros responden al género de la revista, tales como *Sombras chinescas*, *Historia natural*, *Concurso universal* o *Los presupuestos de Villapierde*.

Conforme el teatro por horas llega a su ocaso, los autores se adecúan a los nuevos gustos del público, que se traducían en moldes más amplios y menos fáciles que los que permitía la comedia en un acto, aunque más directa y adaptada a un consumo inmediato [Fuente Ballesteros, 1994: 164]. García Álvarez, sin quedarse atrás, comienza a introducir progresivamente este formato. Aproximadamente entre 1910 y 1915 combina las estructuras vigentes hasta el momento con las que se venían imponiendo, y a partir de esa fecha se acomoda definitivamente a las nuevas, no sin excepciones.

Conde Guerri señala un punto de inflexión en la carrera de nuestro comediógrafo, que, “al pisar las plateas del Infanta Isabel y el Lara, García Álvarez, si se permite la expresión, se *internacionaliza*. Intuye con acierto antes que Antonio Paso o Joaquín Abati que el futuro de la risa está en la comedia en tres actos, con una estructura cinematográfica a lo *story board* en la línea de Miguel Mihura, base de la futura *screw-ball comedy* americana, y en sus futuros juguetes cómicos, escritos muchas veces en solitario, cambia su registro” [1995: 85]. Para la estudiosa, la pieza que marca la diferencia con respecto a sus anteriores creaciones es *Los chicos de Lacalle*, en 1914, pero verdaderamente, antes de este momento compone con esas características otras como *Genio y figura*, comedia en tres actos de 1911, que es la primera de ellas. A partir de entonces, son alrededor de cuarenta con un desarrollo más amplio, bien divididas en dos o en tres actos indistintamente⁴. Curiosamente, su última obra, *La academia*, fue el resultado de

⁴ Sirvan como ejemplo de obras en dos actos *Gente menuda*, *Las cacatúas*, *Fúcar XXI*, *Pastor y Borrego*, *La locura de Madrid*, *Las buenas almas*, *Juanito y su novia*, *Pancho Virondo*, *La tragedia de Laviña*, *El puesto de antiquités* de Baldomero Pagés, *La frutería de Frutos*, *El fin de Edmundo*, etc.; y en tres actos, *Los chicos de Lacalle*, *La frescura de Lafuente*, *El verdugo de Sevilla*, *El último Bravo*, *Nieves de la Sierra*, *El rey del tabaco*, *El testamento de un vivo*, *El vizconde se divierte*, *Clara Luna*, *Juanito Mejía*, *Riña de gallos*, etc.

la transformación en tres actos de *La locura de Madrid*, que se redactó originalmente en dos actos en los años previos, lo que evidenciaba esta tendencia a alargar el libreto y consecuentemente el espectáculo tal y como requería el respetable.

No obstante, a pesar de esta tónica general, sigue fiel a la configuración en cuadros y escenas en manifestaciones más tardías, y posteriores a 1914, como *La casa de los crímenes*, *La Remolino*, *El cabo Pinocho*, *El punto de Mira*, *Calixta la prestamista* o *La mala memoria*, entre otras.

2. 2. 2. USO DE PROSA Y VERSO

Si bien desde los orígenes del teatro el vehículo de expresión preferente fue el verso, a finales del siglo XVIII este comenzó a ceder paso a la prosa. El siglo XIX supuso cierta vuelta a la estrofa, que poco a poco volvió a decaer a mitad de la centuria, pues la prosa se ajustaba más a la intención realista y a las cuestiones morales y sociales [Membrez, 1987: 147]. Según Barce, cuando el género chico irrumpió en los escenarios y hasta la década de los noventa, los libretos se escribían en verso o se combinaban ambas modalidades en la misma obra, y con el nuevo siglo, la prosa se impone por completo [1995: 229]. En general, se recurría a rimas bastante libres, con combinaciones casi imposibles que respondían a la necesidad de acoplar determinadas palabras y producir comicidad, con el consiguiente peligro que suponía para los autores caer en el ripio y ser criticados por ello [Membrez, 1987: 147-149].

No obstante, la elección de una forma u otra dependía en gran medida de preferencias personales y, en segunda instancia, del género cultivado. Raro es por tanto que García Álvarez, dada su facilidad para la poesía, no compusiera más piezas en verso, ya que únicamente cuenta con dos. La primera, *Churro Bragas*, era una parodia de otra pieza también en verso, por lo que era normal que se mantuviera, y en la segunda, *El Bachiller Don Felipe*⁵, nos sorprende su uso en tanto que en 1928, fecha de la que data, era ya un recurso obsoleto. Paradójicamente tampoco es excesiva la alternancia de prosa y verso en su repertorio, limitándola sobre todo a los años finales del siglo XIX, y especialmente en la revista, aunque también a comienzos del XX persiste en *El famoso Colirón*, *Congreso feminista* o *El delirio dominical*. Ahora bien, discernir el criterio a la

⁵ Se trata de una obra perdida, por lo que podría cuestionarse si realmente se escribió en verso.

hora de emplear una u otra posibilidad en determinados fragmentos es tarea ardua y carente de explicación exacta, si bien la prosa es proporcionalmente más recurrente.

Dadas las consideraciones anteriores, la producción de García Álvarez está escrita fundamentalmente en prosa, con la salvedad de los cantables, que suelen ir en verso. Sin embargo, el autor no rehúsa insertar pequeños poemitas, no como elemento compositivo, sino justificados por el propio argumento. En *La primera verbena* un borracho sale a escena recitando unas estrofas que acreditan su embriaguez; en *El palco del Real* se reproducen fragmentos de zarzuelas antes de que los personajes se dirijan al teatro para asistir a una representación; Goya se describe mediante unas frases rimadas en *El fresco de Goya*; en *Los chicos de Lacalle* se añaden los poemillas que un personaje ha presentado a un concurso; o en *Las vírgenes paganas* un poeta ha ideado unas poesías a petición del rey, etc.

Cuestión diferente es la inclusión de una estrofa como final de la obra, normalmente como reclamo de la benevolencia del público ante lo que acababa de ver, enlazando con una práctica frecuente en el teatro en general y en particular con los sainetes y representantes de las formas breves dieciochescas cuyo máximo exponente fue Ramón de la Cruz. Para Barce, la diferencia con respecto a este radicará en la supresión de la tonadilla final [1995: 199]. Igualmente, el estudioso añadía que este colofón rimaba indiferentemente en asonante o consonante y que podía reemplazarse por alguna sentencia más o menos chistosa [1995: 218]. A pesar de que pudiera parecer una táctica manida por su larga tradición, es una constante en toda la carrera de García Álvarez, desde sus inicios hasta casi su declive, donde es cierto que son algo menos frecuentes.

Estructuralmente gozan de unas características muy similares: cuatro versitos de rima fácil que profiere un personaje al público para solicitar unas palmadas al más puro estilo de la *captatio benevolentiae* clásica. Esta demanda de aplauso es susceptible de sustituirse por peticiones menos ambiciosas y rogar que no les den una patada, como en *El terrible Pérez* o *El palco del Real*, o que simplemente perdonen las faltas de la pieza, caso de *Gente menuda* o *La torta de Alcázar*. Curioso es el caso de *Fúcar XXI*, donde inicialmente se insta irónicamente a los espectadores a que revienten la pieza, y después a que den su beneplácito. A partir de este esquema se insertan variantes compositivas y dos o más participan en la declamación alternando sus voces como en *La luna de miel*, *La Venus de piedra*, *La niña de las planchas*, *La casa de los crímenes* o *El fuego entre*

otras. También la longitud es variable, siendo buen ejemplo *La muerte de Agripina*. Además del aplauso, puede vincularse con la obra y afectar a aspectos temáticos. En *El niño de Jerez* se invita a los presentes a la boda que va a celebrarse; en *Las escopetas* el protagonista asegura que no volverá a torear; en *Las figuras de cera* convida a todos a entrar en la barraca de feria en la que se han desarrollado los acontecimientos. Caso especial es el de *Churro Bragas*, donde se hacía mención a Dicenta, Paso y Chapí, que eran los autores y músico de la obra que se parodiaba, *Curro Vargas*.

Al margen de los anteriores, los más interesantes son los que desprenden una especie de propósito moral. Ya no interesa que el público sea o no benevolente, sino que aprenda de lo sucedido. Este deseo de trascendencia no responde a una evolución por parte del autor, sino que depende básicamente del colaborador. En este sentido, en los trabajos con Arniches y con Muñoz Seca se aprecia un mayor didactismo. No obstante hay algunos antecedentes en obras como *¡Todo está muy malo!*, que además anunciaba su redondilla final desde el subtítulo. En *El iluso Cañizares*, en colaboración con Arniches y Casero, se habla por primera vez del “ejemplo” de lo acaecido. Quizás más explícitos sean *El fresco de Goya*, que pone de relieve que el comportamiento del fresco tiene unas consecuencias y un castigo; *El bueno de Guzmán*, donde se aconseja no ser demasiado bueno; o *La frutería de Frutos*, que advierte que, en cuestiones de amoríos, lo mejor es no meterse en líos.

2. 2. 3. LOS CANTABLES

Otro elemento destacado a nivel estructural son los cantables, cuya incorporación no solo rompía la linealidad de la representación, sino que aportaba un toque de alegría y servía de resorte cómico. En realidad, dada la proliferación de géneros y la línea imprecisa que los separaba, durante los años del género chico la diferencia fundamental entre unas manifestaciones y otras se sustentaba básicamente en la presencia o ausencia de música, esto es, de cantables [Romero Tobar, 1967: 304]. No obstante, como ya apuntamos en el capítulo anterior, no todos los géneros se prestaban por igual a la inclusión de estos. Recordamos por tanto que manifestaciones como el juguete eran menos proclives que el sainete a las canciones y, en el caso de que las adjuntaran, se decantaban por formas más modernas como garrotines, polcas o machichas y no tradi-

cionales como jotas o seguidillas, ya que el componente folklórico estaba prácticamente ausente [Espín Templado, 1995a: 185]. En todo caso, la música suponía la conversión del mero teatro en un “espectáculo total” en el que participaban todas las dimensiones del hombre, esto es, la vista, el oído, el lenguaje, de modo que se conseguía la sensación de participación simbólica del auditorio [Salaün, 1983: 260].

Ahora bien, ¿cómo trabajaban libretista y compositor? Barce abordaba este asunto con claridad al explicar que “el músico escribía unos cantables hechos de palabras sin sentido, o con un sentido más o menos caótico o azaroso pero que representaban exactamente la métrica y prosodia deseadas, y que recibían el nombre, humorístico y preciso, de “monstruos”. “El libretista entonces rellenaba aquel esquema de palabras y frases con sentido, al menos en lo posible, pues no siempre se podía llegar a una solución razonable en sí misma y también en relación con la situación escénica y el argumento de la obra. Es por esto que muchos de los cantables nos sorprenden con giros y expresiones inadecuadas, fruto de la dificultad misma de los monstruos o de ulteriores retoques del compositor sobre los versos del libretista” [Barce, 1995: 230]. No obstante, a veces los músicos ya los tenían preparados y guardados en algún cajón a la espera de una obra a la que amoldarse, lo que apoyaría su carácter accesorio en la pieza [Barce, 1995: 217].

Como gran amante de la música y compositor aficionado, el autodidacta García Álvarez debió de cuidar con esmero este componente y lo situó en una posición destacada. Incluso se atrevió a participar en la parte coral de sus propios libretos, como en *La cuarta del primero*, *La Venus de piedra*, *El cabo Pinocho*, *El maestro Vals*, *Carretera real arriba* o *La comisaría*. Tampoco dudó en hacer arreglos de sus piezas para agregar partituras. Así, el juguete *Alta mar* se convirtió en la zarzuela *El “Missisipi”* o *La Remolino* contó con una segunda versión.

Sus libretos están plagados de melodías pegadizas que no se someten a un patrón fijo a la hora de insertarlas y cuya media oscila entre tres y cinco, siendo más numerosas, sobre todo en las revistas, o limitándose a una, como en *El hurón*. Es posible, incluso, que piezas no musicadas como tal acudan a pequeños fragmentos cantados por algún personaje o música instrumental, como en el caso de *Larrea* y *Lamata*, donde se inserta un fox sin letra, o en *El fin de Edmundo* y *Clara Luna*. En cuanto a la disposición con respecto al texto, se aprecia cierta preferencia en emplearlas como apertura de los actos

o cuadros a modo de animación de la acción o ambientación, pero realmente suele ser aleatoria y se dispersan sin criterio definido.

De mayor o menor extensión y de variable cantidad, estas cancioncillas se justificaban en el libreto de muy diferentes maneras. Con frecuencia se relacionaban con la parte argumental y reforzaban algún tipo de sentimiento de los personajes o de actuación de los mismos [Romero Tobar, 1967: 304]. En este sentido, la vinculación admite una gradación. Pocas veces contribuía a que la acción avanzara o facilitaba datos nuevos que no hubieran sido mencionados previamente en la parte hablada, sino que más bien redundaba en las informaciones ya conocidas. Dentro de los cantables argumentales, referidos a la historia como tal, sin que sean imprescindibles, eran de gran productividad los dúos, que permitían prolongar la parte hablada [Romero Tobar, 1967: 304]. Generalmente era una especie de diálogo en boca de los enamorados, que expresaban el miedo a que les encontraran o alababan sus virtudes, casi siempre con cierto tono picantón⁶.

Al margen de los dúos, de forma individual o acompañados por un coro, los personajes podían irrumpir en escena y presentarse con una canción. Así hacen Pirueta en *La casa de las comadres*, Santiaguito en *El niño de Jerez* o Sixto en *El distinguido sportsman*. Especialmente en el caso de las revistas, es la única intervención del personaje en la trama. Por otro lado, pueden adquirir una mayor relevancia y salvar una parte de la historia que, por falta de tiempo o por imposibilidad técnica, no era factible mostrar en las tablas como en *Las escopetas*, donde el personaje de Pía relata los avatares del diestro Sardina en la plaza de toros.

Sin embargo, los cantables se adherían básicamente por el mero placer musical o para contribuir a que los actores dieran rienda suelta a sus capacidades artísticas, fomentando la comicidad o acompañados de cierto tono picante. Cualquier excusa podía ser buena para proporcionar momentos de regocijo al auditorio y la justificación que se daba llegaba a ser ridícula. Si un personaje apunta su afición a la música o presume de sus habilidades, comienza a cantar para demostrarlo, como sucede en *El pobre Valbuena*, donde el protagonista alude a sus dotes con la guitarra y a su facilidad para componer canciones de ciegos. En *El hurón*, Teresita explica al viejo don José que no hay

⁶ No todos los dúos tenían por qué ser amorosos, aunque evidentemente, por el propio carácter de las obras, eran los más habituales. Así, encontramos variantes como el protagonizado por dos moribundos en *La casa de las comadres* o el dúo de típles de *El famoso Colirón*, entre otros.

cuplé que no se sepa, y le interpreta uno sobre cómo ponerse el sombrerito, y en *El alma de Garibay*, la aparición de una vieja cupletista da pie a que todos le soliciten una actuación en recuerdo de su actividad. Menos lógicos son los casos de *El gran visir*, donde se insertan unas guajiras que la madre del personaje enseñó a este antes de morir, o el cuplé de *El fresco de Goya*, compuesto para Pascuala por tener muy mal carácter.

La presencia escénica de fiestas, verbenas, meriendas, etc., especialmente al comienzo o al final de la obra o de un cuadro, proporcionaba el clima adecuado para el regocijo y daba ciertos aires de espectacularidad. En esta coyuntura, los cantables son casi exigidos para la ambientación y para ahondar en el pintoresquismo con esa nota de color. En este contexto se muestra inclinación por la intervención coral, bien de un solo sexo o combinando voces de hombres y mujeres que se daban réplicas, siendo su función más supletoria y vistosa que la de los dúos [Romero Tobar, 1967: 304]. Precisamente las primeras escenas de *La marcha de Cádiz* se acompañan de cantables para resaltar que se trata de un día festivo y de celebración, igual que el grupo de personas disfrazadas de negritos el día de carnaval de *Los niños llorones*, o las comparsas de *El bueno de Guzmán* o de *La Venus de piedra*. Asimismo, los coros caracterizaban a un colectivo y explicaban cómo se desarrollaba su oficio: las planchadoras de *La trompa de caza*, las lavanderas y planchadoras de *La casa de las comadres*, los olivaderos y olivanderas que recogen aceitunas en *Las escopetas*, las modistillas que toman medidas en *El fresco de Goya*, etc.

A caballo entre un carácter accesible y argumental, encontramos los cantables que podríamos calificar como “metateatrales”, esto es, que quedan justificados por ser ensayos o representaciones de una pieza inserta en el propio libreto. Su relación con la trama es evidente, y conforman un espectáculo interno que a su vez participa de la representación global, pero en el mismo grado son innecesarias, dado que su contenido es ajeno a la acción en un sentido estricto y se pueden suprimir sin problema. Pueden servir de ejemplo para estas situaciones *Los diablos rojos*, *La marcha de Cádiz*, *Fúcar XXI* o *La niña de las planchas*.

Mención aparte merecen los llamados “intermedios musicales”. Como su propio nombre indica, permiten un remanso en el transcurso de la puesta en escena y gozan de un carácter independiente y accesorio. En ocasiones, aunque no se denominaran explícitamente como tal, algunos de los cuadros eran exclusivamente cantados y carentes de

diálogo. Con todo, los personajes que aparecían eran los mismos que los de la ficción. Muestra de ello son *La trompa de caza*, *La marcha de Cádiz*, *Los cocineros* o *Concurso universal*, *La boda* o *La reja de la Dolores*, entre otras. Este recurso se mantiene básicamente en sus obras más tempranas y desaparece por completo en la nueva centuria y en las obras más largas.

Lo importante, en definitiva, era que la música fuera juguetona y pegadiza, y contribuyera a la buena acogida del espectáculo, que, como decíamos, era un todo integrado por la acción, la trama, la música, los intérpretes, etc. Tal y como reflejan las reseñas de la época y los comentarios de estudiosos de la materia, fueron de notable éxito *La alegría de la huerta*, *La marcha de Cádiz*, *Alma de Dios* o *El pobre Valbuena*. Por el contrario, otras veces las partituras no estaban a la altura del libreto. Para Conde Guerri, a partir de 1912, García Álvarez “abandonará progresivamente sus aportaciones musicales, que ahora se limitarán ocasionalmente a una cancioncilla situada al final de la obra o a un pareado con música alusiva al texto. Ya no suenan las charangas de cuartel ni *couplets* desgarrados en las tabernas de vino de las plazuelas de Madrid, sino un tango bailado por zíngaros en los salones del Palace en *Los chicos de Lacalle*, estrenada en 1914 en el Teatro Español, abandonando los emblemáticos locales del género chico, el Apolo y el Romea” [1998: 85].

2. 3. ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Uno de los rasgos diferenciales del género chico frente a otras manifestaciones era la levedad de sus tramas. Se trataba de un teatro ligero, sin grandes pretensiones, en el que la comicidad era uno de los resortes fundamentales. El hilo argumental, próximo a la anécdota, retrocedía a un segundo plano en favor de otros elementos más productivos. No obstante, no hay que olvidar que estas piezas estaban sometidas a ciertos condicionamientos escénicos como la brevedad de la representación, por lo que la falta de tiempo impedía un desarrollo exhaustivo e intensivo de las mismas. Para Romero Ferrer, la ausencia de acción dramática en el sentido tradicional del concepto responde a cierta preocupación por la objetividad y por los datos y la acumulación de estos. De ahí que afirme que el teatro por horas enlaza con los sainetes y piezas breves del XVIII, pues lo interesante era retratar el movimiento y las formas de vida [1993: 55-56].

De manera muy acertada, Salaün se preguntaba por qué el género chico, siendo tan convencional en su mecánica, tipos, desenlaces, propósitos, esto es, presentando esa combinación de elementos tópicos, había tenido una popularidad tan duradera. Para él, la respuesta era también evidente, y así apuntaba que, en definitiva, lenguaje y música eran los que ocupaban el escenario como auténticos protagonistas, ya que “dejan de ser un medio y se vuelve un fin en sí, lo que tiene consecuencias capitales” [1983: 255]. Por eso, el argumento se vuelve un mero pretexto para aglutinar todos estos ingredientes que agradaban a los espectadores.

Así pues, los estudiosos de la materia observan, en general, una sintaxis narrativa carente de importancia en la mayoría de los casos. La historia sirve como soporte para la entrada y salida de personajes y la puesta en escena de bailes, canciones, chistes, llegando incluso a no representarse y simplemente referirse [Fuente Ballesteros, 1994: 170]. Romero Ferrer, quien incide también en el papel secundario de las tramas, añade que esta artificiosidad en el contenido no implicaba una merma en el realismo de las obras, y que el punto central serán los escenarios costumbristas y el desfile de tipos [1993: 29]. En todo caso, no debemos perder de vista que determinados géneros tales como la revista con apenas un marco unificador eran aún si cabe más proclives a convertirse en una mera sucesión de escenas y situaciones cómicas. No obstante, esta estructura puede aparecer en sainetes como *La primera verbena*, en la que las diferentes escenas muestran diversos aspectos del ambiente festivo; en humoradas como *El iluso Cañizares*, donde el personaje sueña con ser gobernador, siendo sus visiones el único elemento común; o en pasillos como *La comisaría*, cuyo fondo son las dependencias policiales por donde pasa gran cantidad de gente. En otros géneros, el conflicto es leve, pero al menos engarza los acontecimientos y las situaciones cómicas⁷.

Para Romero Tobar, la progresión en este tipo de piezas resulta muy lineal. Las primeras cinco o siete escenas sitúan la acción y presentan a los personajes. Después, el enredo se amplía y por fin llega la solución del conflicto. En los dramas más costumbristas, el esquema puede partir de la clasificación de los personajes en dos bandos, el de los buenos y el de los malos, de manera que uno de ellos fluctúa entre dichos grupos, con desenlace a favor de los buenos debido a la purificación moral a la que ha sido so-

⁷ En el capítulo 1 se abordó individualmente la estructura de cada género, de manera que aquí aludiremos a estos aspectos de una forma más global, al margen de convencionalismos genéricos.

metido [1967: 313-314]. Ahora bien, una vez transcurridas las escenas iniciales, muchas de las siguientes carecen de funcionalidad y no tienen por qué introducir nuevos personajes ni otros datos que contribuyan a la escasa acción, produciéndose así el estancamiento narrativo [Romero Tobar, 1967: 311-312]. En la misma línea, Salaün habla de “intrigas esqueléticas y finales previsibles” que vienen dados por la distribución maniquea de los papeles morales entre los tipos, oponiéndose así los representantes del bien contra los del mal, con pocos matices. Como no podía ser de otra forma, los buenos vencerán y los malos recibirán su merecido, porque “la sorpresa dramática no forma parte de los recursos formales del género chico” [Salaün, 1983: 253].

En general, García Álvarez no se alejó de sus contemporáneos y, quizás él más que otros, con una predisposición muy clara hacia lo cómico y casi lo grotesco, dio primacía a estos recursos frente a la propia acción. Su interés por potenciar otros elementos que consideraba más importantes le hizo ceñirse a los moldes establecidos por el género chico. Del mismo modo, cuando este decayó, intentó ajustarse a los nuevos gustos y a las tramas más largas, que implicaban un planteamiento y desarrollo diferentes. No obstante, en tanto que la mayoría de su producción es en colaboración, no hay que pasar por alto el talante de sus colaboradores, unos más finos en la arquitectura teatral y otros menos preocupados por estos detalles. A propósito de *El último Bravo*, Conde Guerri matizaba que todo partía del equívoco inicial de la repentina pérdida de memoria de uno de los personajes y que, de no haber participado Muñoz Seca, los dos siguientes actos se habrían destinado a la resolución del conflicto planteado en el inicio. Sin embargo, y ahí es donde según ella se aprecia la mano de Muñoz Seca, “el armazón dramático no responde a un proceso de causa-efecto sino a una acumulación de material procedente del equívoco”, y así “su aparato constructivo se apoya en una saturación sistemática del disparate, asociada sin más vinculación aparente que el deseo de sorprender y sobrecargar los límites racionales del argumento”. Y matiza: “la novedad propuesta ahora por Muñoz Seca y García Álvarez consiste en mantener este motivo temático del disparate no en dos o tres cuadros, a la usanza del antiguo teatro cómico, sino a lo largo de un acto entero e incluso de los tres actos de la obra con sus respectivos cambios de escenografía” [1986-7: 32]. Con respecto a otros colaboradores apunta que “Abati, Paso, García Álvarez obtendrán lo cómico mediante el empleo del lenguaje y la recurrencia a equívocos situacionales vinculados a una temática sentimental. Muñoz Seca lo consigue por

medio del empleo masivo del citado equívoco situacional, dando lugar al disparate ilógico desprovisto de desentimentalización” [Conde Guerri, 1995: 87].

Hay que partir de la base de que analizar algunos de sus textos desde el punto de vista estructural es tarea complicada si tenemos en cuenta que en ellos la acción es insustancial. En consecuencia, nos parece imposible marcar una división interna en algunas piecillas breves como *El ratón*, donde un hombre visita el taller de dos modistillas con el fin de cortejarlas, y estando allí encuentran un ratón que les altera. Del mismo modo *El noble amigo* resulta bastante estático y no es más que el cortejo entre una muchacha y su vecino a través de la ventana, con la aparición del padre para oponerse; o *La primera conquista*, donde asistimos a la charla que un joven recién llegado del pueblo entabla con una mujer que cada noche hace una conquista. Buen ejemplo es también *El hurón*, curioso entremés basado fundamentalmente en la palabra, y no tanto en el chiste, historia tierna en la que Teresita diáloga con un ancianito al que todos llaman “hurón” por ser muy huraño. Más original es sin duda *La realidad en el teatro*, cuyo único personaje reflexiona en escena sobre lo que debe representarse o no en las tablas.

Hechas estas apreciaciones, habitualmente las escenas iniciales suelen proporcionar los primeros detalles: se presentan los personajes, se establece el punto de partida y se dan someras pinceladas del enredo o problema, perfilándose las intenciones de sus protagonistas⁸. Aunque normalmente suelen ser tres o cuatro escenas, no se puede establecer un patrón preciso sobre el número concreto, siendo suficientes a veces dos y en otras ocasiones alargándose a un cuadro completo⁹. Es el caso de *Las escopetas*, donde el cuadro primero al completo es un monólogo de uno de los personajes que nos pone en antecedentes y nos proporciona las claves para entender la situación, que no empieza a desarrollarse como tal hasta el cuadro segundo. También en *El perro chico* se alarga este planteamiento a dos cuadros. En el primero, el personaje sale a escena con un perrito y, tras leer una noticia del periódico, muestra gran alegría, mientras que en el segundo nos ofrece la información de ese periódico: la recompensa que se dará a la persona que devuelva el animal extraviado. A partir de aquí comienza el viaje del protagonista en

⁸ Dado que es la práctica común de todas las obras, no proporcionaremos ejemplos de ello y solo nos detendremos en las que no se ajusten a este esquema.

⁹ No perdamos de vista que la configuración dista mucho de una obra a otra, y la división en escenas, cuadros, actos, o la combinación de todos ellos hace que no se pueda establecer un patrón fijo. Así, hay obras que solo constan de escenas, otras solo de cuadros, otras combinan, otras tienen actos y cuadros...

busca de la recompensa que constituye el cuerpo de la trama. Por su parte, en *La catástrofe de Burgos* el primer cuadro en su totalidad nos anuncia los antecedentes: Burgos y sus amigos han estado de juerga desde el día anterior y rememoran sus hazañas antes de marcharse a casa. Ya en el segundo cuadro, vemos cómo Burgos intenta excusarse ante su mujer por su ausencia mediante razonamientos ridículos que caen por su propio peso según empiezan a suceder cosas. En cualquier caso, cuando se trata de cuadros completos, suelen ser breves, siendo equiparables a las escenas iniciales que mencionábamos.

El punto de partida para un gran número de libretos es la presentación de un error o engaño inicial que provoca la confusión e incompreensión de los personajes y que da pie a las peripecias hasta que llega el fin y se impone el sentido común¹⁰. Este equívoco se mantiene durante el cuerpo de la obra a través de diversos recursos y situaciones que impiden deshacer el error. Sirvan como ejemplo *La torta de reyes*, con el caos en torno a tres tortas, una de las cuales tiene un billete de mil pesetas; o *Las aceitunas*, en la que son unos paquetes de olivas las que traen a vueltas a los personajes. En *El pobre Valbuena*, el desconcierto viene dado por los extraños y fingidos ataques que sufre el protagonista, con el fin de conmover a las mujeres y así arrimarse a ellas, mientras que en *Pastor y Borrego Pompeyo* se dedica a engañar a todos empleando diferentes tretas que le acarrearán problemas con sus víctimas.

Resulta muy fructífero en García Álvarez que este planteamiento basado en el error se fundamente en la suplantación de personalidad. En *El señor Pérez* todo gira en torno a dos personas apellidadas Pérez, y en *Los diablos rojos* dos pobres se hacen pasar por artistas para ganarse un dinero que les saque de su miseria. Por su parte, *La marcha de Cádiz* nos acerca a Atilano, que, desconocedor de las artes musicales, figura ser un músico que ha de interpretar tan famosa composición ante todo el pueblo. Otros ejemplos en la misma línea pueden ser *El último Bravo*, donde el protagonista es un falso amnésico, o *Clara Luna*, con Marcos, un pobre hombre que malvive con una escasa economía y se ve envuelto en un entuerto cuando la rica Clara cree que es su padre y comienza a tratarlo como tal y a intentar proporcionarle una vida mejor.

¹⁰ Tejada Pelufo, siguiendo a Gómez de Baquero, *Andrenio*, hacía estas valoraciones a propósito de la obra de Muñoz Seca y en comparación a la de Pirandello. En ambos casos se partía de esta incongruencia inicial que daba paso al desarrollo de la acción y que finalizaba con el triunfo del sentido común. Sin embargo, el absurdo desembocaría en consecuencias trágicas en el caso de Pirandello y cómicas en el de Muñoz Seca [1988:147]. Esta idea del equívoco como punto de partida es aplicable a gran parte de la producción de García Álvarez.

Sin embargo, no debemos desmerecer a nuestro autor porque no siempre las tramas son tan ligeras, especialmente conforme nos adentramos en el siglo XX. Al imponerse los dramas en varios actos, tienden a complicarse y a presentar acciones secundarias que complementan a la principal. Si bien es cierto que en algunas piezas de su producción más temprana ya se intentaba tímidamente complicar el enredo con historias paralelas [*Alegría, Niños, Agripina*, etc.], es a partir de la segunda década del Novecientos cuando ensaya nuevas posibilidades y busca una mayor trabazón para las diferentes líneas argumentales, sin las cuales difícilmente podía sustentarse una pieza en varios actos. Aun así, sus tentativas fueron modestas, pues la adaptación a un formato más largo no resultaba fácil. Se requería cierta experiencia o de lo contrario se pecaba de un exceso de escenas de relleno que traslucían defectos constructivos y causaban en los espectadores sensación de pesadez. Algunas de las primeras como *Mi papá* o *Los chicos de Lacalle*, a nuestro parecer, difuminaban el hilo de la historia excesivamente en algunos de sus actos debido a la profusión de personajes y momentos accesorios. A propósito del estreno de *Gente menuda*, se ponía de manifiesto la habitual práctica de los autores de recortar escenas cuando la pieza generaba cierto letargo en los espectadores:

En esto, Arniches y García Álvarez han pecado otra vez por donde siempre suelen pecar, sobre todo en noches de estreno, ya que luego suele entrar la tijera llena de piedad para el público, por exceso. Sin miedo a error, puede afirmarse que sobra la mitad, por lo menos, del libro de *Gente menuda*: cuadros enteros y muchas escenas de las restantes podrían ser suprimidas sin daño alguno del asunto y de su desarrollo y, en cambio, con beneficio indudable de la obra y del público que ha de oírla: con menos libro, el entusiasmo que en el público produjo el día de su estreno *Gente menuda*, hubiese sido mayor, hubiera sido más justo y, desde luego, no le habría entibiado a veces la fatiga [Miquis, 1911].

A medida que adquiere cierta práctica, los resultados son más estimables, especialmente en los trabajos con Muñoz Seca, como *Fúcar XXI*, *La frescura de Lafuente* o *El último Bravo*, donde no hay tantos fragmentos dignos de suprimirse y existe una mayor y mejor trabazón, o al menos más justificada, que proporciona una sensación más unitaria. A propósito de *El verdugo de Sevilla*, Andrés Amorós alababa la capacidad de la pareja y apuntaba que “como excelentes constructores de comedias, los autores van complicando el enredo para desembocar en unos finales de actor a toda orquesta: se multiplican los equívocos; coinciden todos los personajes en una acción cada vez más

frenética, sin entender nada, menudean los garrotazos...” [Amorós, 1998: 21]. Sin embargo, en su época, no se aceptó de una manera tan benevolente:

Además, en la urdimbre de la trama no se nota la habilidad usual en García Álvarez y Muñoz Seca; el deseo de hacer chistes y juegos malabares con las palabras alarga las escenas hasta el cansancio en alguna ocasión; en otras se prolongan y repiten de tal modo las situaciones, que llegan a perder toda su fuerza y a destruir el efecto, por lo que la obra, singularmente en el tercer acto y en la primera mitad de los otros, pesa un poco; defectos fácilmente corregibles y que ya deben haberlo sido, puesto que al salir de la Comedia nos tropezamos con el señor Muñoz Seca, que ejemplar en mano metiose en la contaduría, anunciándonos a los que charlábamos en el vestíbulo:

-Voy a cortar.

-Corte usted sin duelo -le contestamos a uno [A.P.L., 1916b].

En todo caso, no debemos pasar por alto que la crítica era muy hiriente con este tipo de teatro, al que censuraba porque su propósito era el de hacer reír. Por eso, y en favor de García Álvarez, aunque su manera de componer no implicara una renovación, no hay que restar mérito a su labor como constructor de comedias, sabiendo dosificar e integrar los elementos que forman parte de la obra. Quizás precisamente aquellas que adquieren un tinte más sobrio, no por ello sin dejar de ser cómicas, son las que mejor factura tienen. De especial mención nos parecen *Alma de Dios*, uno de sus grandes éxitos, o el ya citado *El hurón*, a pesar de su brevedad. Con respecto a la primera, la hondura y tintes melodramáticos, el fin de conmover al espectador mediante el patetismo, la injusticia, la ingratitud, la humillación y el dolor [Sotomayor, 1994: 94] evidencian una mayor preocupación por la forma en detrimento del chiste. De *El hurón* se decía que era “tierno, delicado, de corte fino y de exquisita construcción” [L., 1907b].

Dentro de este apartado dedicado a la estructura debemos hacer también una breve mención a los desenlaces de las obras, esto es, la manera de resolver los pequeños embrollos planteados¹¹. Los finales suelen llegar de forma casi repentina, en las últimas escenas o incluso la última. Sin embargo, nada suele sorprender, puesto que el espectador intuye el desenlace debido, sobre todo, a los personajes, al ambiente y a lo convencional de las situaciones [Salaün, 2005: 253]. Aunque la felicidad suele triunfar, la importancia no radica tanto en la situación positiva o negativa para el personaje como en el restablecimiento del orden de acuerdo con la moral vigente. No obstante, también podemos encontrar casos en los que esto no se cumple y el malhechor sale indemne o no

¹¹ En el capítulo 2 se aborda la resolución del conflicto en función del género.

se arrepiente de sus hechos [*Pastor, Lafuente, Madrid o Academia*]. En ocasiones, al no haber una problemática concreta, no se necesita un final propiamente dicho, aunque sí puede haber algún tipo de conclusión [*Malo, Luna, Verbena, Realidad, etc.*].

2. 4. TEMÁTICA

Si bien el género chico propuso una nueva manera de entender el teatro y consiguió llegar a un público más amplio, no fue demasiado original en sus asuntos, que se repitieron hasta la saciedad con apenas leves variantes y siguiendo un esquema más o menos similar. Este gran parecido existente en sus argumentos y personajes permite hablar casi de un *carácter serial* de los mismos. La justificación hay que buscarla en el rápido consumo de este tipo de obras que, al margen de someterse a la necesidad de lo nuevo, explotaba la fórmula exitosa que satisfacía al público [Versteeg, 1995: 284].

A partir de 1868, a consecuencia de la tendencia realista que domina las corrientes literarias y especialmente la novela, el teatro siente especial predilección por la vida contemporánea, no solo ubicando las historias en marcos concretos y reconocibles, sino también en sus temas¹² y alusiones a sucesos del día. Sin embargo, este supuesto realismo escénico es solo relativo y el proceso de selección previo al que se somete nos conduce más bien a un costumbrismo que implica la mimesis de los comportamientos de los grupos sociales del momento y el análisis de los mecanismos morales que subyacen, asimilándose por ello al cuadro de costumbres [Versteeg, 2000: 54-55]. En este sentido, la sociedad se erige como modelo artístico tras la realización de un trabajo de sincretismo formal y conceptual resultado de la adaptación a los nuevos moldes dramáticos [Romero Ferrer, 1992b: 65]. El secreto de la nueva fórmula radicaba en mostrar en las tablas una realidad que no discordara con la de los allí presentes. Los conflictos se reiteran abusivamente sin que por ello lleguen a cansar a un público predispuesto a contemplar las continuas disputas amorosas, peleas matrimoniales o ambientes vecinales ya que, en definitiva, suponía un “remanso de paz” en una situación convulsa [Ríos Carratalá, 2005: 26].

¹² La propia Versteeg explica que estas pretensiones no evitaron en absoluto que se recurriera a tramas inverosímiles así como a personajes paradigmáticos, oposiciones dualistas e intenciones moralistas que proporcionan, en definitiva, una visión demasiado parcial y deformada que se aleja de toda objetividad [2000: 54].

Sin pretensiones de renovar el panorama existente, la producción de nuestro comediógrafo se encuadra dentro del patrón establecido por el género chico en lo que a la temática atañe. Al igual que sus compañeros, García Álvarez recurrirá a motivos universales vinculados con el sentir humano y pasados por el tamiz de la comicidad que se repetirán y combinarán de obra en obra. Sin embargo, a pesar de tratarse de asuntos manidos, no cabe restar mérito a su quehacer en tanto que muchas de sus piezas se eternizaron en las tablas. El hecho de que un argumento gustara, o más bien convenciera, dependía además de otros factores externos como los últimos estrenos teatrales. Si en la cartelera figuraba alguna pieza de corte análogo, podía eclipsar a la que se presentara posteriormente como sucedió con *La gente seria*, de la que se decía lo siguiente:

Por otro lado, el asunto es una variante más del tema teatral de moda este año: combatir la tristeza y exaltar la alegría como sentimiento de vida y salud. Y como esta finalidad es la misma que se persigue en las comedias *Vida y dulzura*, *Los búhos*, *El género alegre*, el éxito del *La gente seria* flaqueó a la terminación de la obra que, como digo antes, no pudo empezar con mejor fortuna [F., 1907: 5].

El problema no residía solo en que los contenidos se repitieran, pues engarzados en tramas dispares lucían un aire cuando menos diferente, sino que unas obras duplicarían casi literalmente otras previas y este tipo de plagio era totalmente censurable a ojos de la crítica. En este sentido, de *La suerte loca* se decía que era un calco de uno de los cuadros de *Los sobrinos del Capitán Grant* [Anónimo, 1907f]; de *La comisaría*, que no era más que la antigua zarzuelita *¡Cómo está la sociedad!* “guisada con otra salsa” [Anónimo, 1909c]; y de *El rey del tabaco*, que había desempolvado a aquel célebre *Valentín el guardacostas*, aplaudido en el Coliseo de la Alhambra por sus abuelos, para remozarlo con muestras de ingenio propio [Bejarano, 1917b]. Con *Gente menuda* las acusaciones eran más graves:

He señalado antes su parentesco con *La trapera*: en realidad es tan grande que si hubiese justicia en la ley de propiedad intelectual, Arniches y García Álvarez tendrían que partir sus derechos con Luis de Larra. El pie de la obra (así suelen decir los autores, ganosos sin duda de que no pueda decirse de sus obras que no tienen ni pie ni cabeza) es idéntico en *Gente menuda* y en *La trapera*: unos hijos empeñados en salvar a su padre de la deshonra y del presidio al que puede llevarle un robo preparado contra una casa, y sobre ese pie se alzan dos edificaciones muy semejantes, siquiera *La trapera*, no obstante su cuadro de los merenderos tenga una arquitectura mucho más sencilla [Miquis, 1910b].

En las denuncias referentes a *La Venus de piedra* o a *La Remolino* se le imputaba al autor copiarse a sí mismo:

El asunto de *La Venus de piedra* no es nuevo en el teatro. Pudiéramos encontrar su abo-lengo en *El terrible Pérez*, *El pollo Tejada* y *El fresco de Goya*, y si retrocedemos un poco más, quizás en *El burlador burlado*, de D. Ramón de la Cruz, hallaríamos la raíz de todos estos sainetes [L., 1914].

Hay en el repertorio antiguo una zarzuelita muy ingeniosa, fusilada del francés, que se titula *Los dos ciegos* y que son dos pícaros que se lo fingen. Ahora, con otro ciego que tampoco lo es, queda fusilado el fusilamiento y aun le alcanzan algunos perdigones a *El pobre Valbuena*, cuyos ardidés imita el referido fresco, se dice que a falta de inventivas al menos el sainete tiene retruécanos y chistes [Anónimo, 1916c].

Redundantes o no, los temas se escogían en función de su eficacia para con un público que ansiaba pasar un rato agradable y que reía ante las situaciones cómicas. Por esta razón, los comediógrafos no se perdían en disquisiciones filosóficas ni complicaciones trágicas. No eran dramas de tesis ni basados en ideas, pero, aunque no fuera su fin principal, no se les puede recriminar una falta absoluta de trascendencia ideológica [Ríos Carratalá, 2005: 26-27]. En ocasiones alcanzaban una mayor hondura o exhibían elementos melodramáticos, que, vistos desde la comicidad, hacían que la voluntad irónica prevaleciera sobre la crítica. Ejemplo de esto pueden ser *Alma de Dios*, *El hurón* o *Gente menuda*, en las que se cae por momentos en lo sentimental y se intenta llevar al terreno de la reflexión empática dada la situación de los personajes. Entrado el siglo XX, con el decaimiento del género chico, se produjo una evolución en los temas, a consecuencia, por una parte, de la reacción moralizante que surge en los escritores, y por otra, del auge de las variedades, de modo que no solo manifiestan una vena picante sino más bien sentimental [Verteeg, 2000: 61].

Considerando que frecuentemente los asuntos se entremezclan en los libretos de nuestro autor, resulta difícil establecer una clasificación de estos. Por eso, abordaremos cada uno de los grandes temas buscando similitudes y semejanzas en su producción. Igualmente, en cada apartado nos detendremos en aquellos motivos reiterados que, por la brevedad de las obras, quizás no alcanzaban un desarrollo extenso.

2. 4. 1. EL AMOR Y LAS RELACIONES INTERPERSONALES

Ya sea en función de motor de la trama o motivo tangencial, el amor, como fuerza vital y salvadora o como mero pasatiempo, está presente por doquier en las creaciones de García Álvarez. Con todo, no podemos tildar de amoroso su teatro en un sentido estricto, pues no debemos olvidar que su fin primero y último es la comicidad. Sus páginas están pobladas de relaciones de diferente índole que van desde la pasión más profunda que se profesan los enamorados hasta los matrimonios de conveniencia, idilios entre diferentes clases sociales, inconvenientes varios para la felicidad que tienen que ser sorteados, finales desdichados o satisfactorios para los personajes, etc. Cualquiera de estos planteamientos no difiere mucho de los habituales del género chico y, es más, han de considerarse consustanciales al mismo. Sujeta a un esquema maniqueo, la fórmula más repetida es la basada en la pareja de jóvenes cuyas ansias de estar juntos o de boda se ven truncadas por algún obstáculo que intentan salvar, siendo casi siempre exitosos sus esfuerzos. Además, el final feliz, aunque con excepciones, es frecuentemente público y espectacular, acompañado de algún tipo de moraleja implícita o explícita [Barce, 1995: 235].

Estos impedimentos suelen estar personificados en muchos casos en la figura del padre de la chica, que se enfrenta fervientemente a la unión de los jóvenes. Así acontece en múltiples piezas como *La casa de las comadres*, *La marcha de Cádiz*, *La muerte de Agripina*, *El famoso Colirón*, *La edad de hierro*, *Las vírgenes paganas*, *El niño judío*, *La frutería de Frutos*, etc. Graciosas son las palabras de Lino cuando afirma en *La candelada*, basándose en sus propias experiencias, que el requisito fundamental para acercarse a una mujer es que no tenga ni madre ni padre, pero especialmente lo segundo [1.º, 5]. No debe perderse de vista que encontrar cuanto antes un marido para las hijas era asunto prioritario en la sociedad y que el teatro lo reflejó constantemente, si bien de manera jocosa, pero no por ello restándole seriedad. Permanecer *solterona* era una tragedia en una casa, un drama para la clase media, ya que la mujer quedaba sin protección económica alguna [Maíllo Salgado, 2007: 183], de ahí que los padres se apresuraran en hallar el mejor partido para sus hijas, esto es, una posición económica desahogada.

Este rechazo inicial podía dirigirse también hacia la futura esposa y venir promovido por la parte del novio, como en *Las escopetas* o *La niña de las planchas*, aunque en realidad cualquier otro personaje era susceptible de ejercer este rol: la madrina

[*Candelada*], el padrastro [*Cocineros*], una tía [*Niños*], ambas partes [*Riña*], etc. Curioso es el caso de *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*, donde la oposición es además de múltiple, oscilante. Aurelio y Acacia están profundamente enamorados hasta el punto de que se escriben cartas, él está sin comer, idean fugarse, etc. Para que el padre de ella, Baldomero, y la madre de él, Visita, acaben aceptando la boda, urden un plan y obtienen finalmente su venia, a pesar de la mala relación entre los dos progenitores, que no hacen más que proferirse insultos y discutir. Pero del amor al odio hay un paso, de manera que en el segundo acto, contra todo pronóstico, Baldomero adopta una pose romántica y pide la mano de Visita, generando un gran rechazo en los jóvenes. Como consecuencia, discuten y se repudian mientras que los padres les insisten en que deben casarse. Ante tal situación, Visita no ve más solución que enfadarse con Baldomero para que los hijos reaccionen. Su táctica surte efecto y los chicos se reconcilian, al igual que ella con Baldomero, pero sin que sus vástagos lo sepan.

Otra posibilidad es la del tercero en discordia que intenta interponerse entre los enamorados. En *El niño de Jerez*, María, a punto de contraer matrimonio con Pepillo, se ve asediada por otros pretendientes como Santiaguino, Cascarilla o el Capitán, que la agasajan y adulan en vano y nos muestran a una mujer férrea y honrada. En *Los niños llorones*¹³, Bernardino y Milagros conciertan una cita aprovechando la algarabía del carnaval. Mónico, que está profundamente enajenado, interviene para que el encuentro se vaya al traste y sea él quien acuda aprovechando los disfraces y conquiste a su amada. En la misma línea, Buenaventura es aparentemente buen amigo de Mauregato, que tiene un romance con Manolita, y a la vez está prendado de esta. Por eso, organiza todo para que el padre de Manolita les sorprenda juntos y así tener el camino libre [*Amigo*]. Más violenta es la acción de El Guiños, matón de pueblo que acosa a Dolores y controla que nadie pueda arrimarse a la reja de su ventana, hasta que Esteban logra burlarlo y consigue estar con su querida [*Dolores*]. Variante de todo lo anterior puede considerarse *La boda*, donde Victorino y Engracia vienen de su enlace cuando aparece la despechada y pobre Lolilla con su tío, quien, mancillada por la promesa de matrimonio de Victorino, pretende contar toda su historia. Aunque ya no hay solución para ella y el vínculo ya

¹³ En realidad, es la tía la que se opone inicialmente a la pareja, pero después aparece la figura de Mónico que complica el enredo.

se ha producido, al menos quiere limpiar su honra, y perturba la aparente felicidad de los recién casados.

Ahora bien, en ocasiones esta oposición no es del todo explícita, esto es, la pareja se esconde y evita ser descubierta por el padre o similar, pero verdaderamente no hay una manifestación concreta de esta actitud de rechazo. El miedo hace a los jóvenes huir de cualquier situación que pueda suponer un peligro. Del mismo modo, tampoco queda siempre clara la causa por la que el tercero, fundamentalmente el padre, se resiste a consentir la relación. Hemos de entender esto dentro de las coordenadas temporales en las que la importancia de salvaguardar la imagen personal y familiar era muy importante. Por esta misma razón, y sin tomar en cuenta sus sentimientos, tienen otro pretendiente para ellos, más acorde con una buena situación social y con sus propios intereses.

La diferencia de clases es una de los argumentos más frecuentes para este enfrentamiento. Por ello, el noble Colirón no puede admitir la boda de su hija con otro noble debido a un oscuro y deshonesto secreto: Colirón antes era un cómico. Aunque a ojos de todos no es comprensible, él sí conoce su condición y sabe que para poder celebrar este enlace es necesaria la venia del rey [*Colirón*]. En otra línea, tampoco se entendería el comportamiento de Frutos: su moral le impide consentir la unión de su hija porque sospecha que su prometido es sangre de su sangre [*Frutos*]. En todo caso, estos motivos son diversos: se considera al muchacho como un vago [*Comadres*] o un sinvergüenza [*Juanito*]; se debe a los celos [*Dolores, Amigo*]; se alude a cuestiones de religión [*Niño*]; responde a rencillas familiares [*Agripina, Riña*]; o encubre el propio egoísmo del padre [*Edad*], etc. Sin embargo, esta postura inicial no tiene por qué mantenerse inmóvil y se desvanece conforme desaparece su justificación o aparecen otros argumentos más convincentes. Así, poco importa ya a Jenaro que Samuel sea judío al descubrir que es poseedor de una gran fortuna [*Niño*].

Sin que resulte extraño, ligado al tema del amor se desarrollan ciertos símbolos de fuerte raigambre en la literatura española que ayudan a dramatizar las tramas de esta índole. Los enamorados se sienten desdichados por su separación e incluso les ronda la idea del suicidio [*Niños, Cera, Juanito, Frutos, etc.*]. La cita nocturna, a veces en el balcón, les posibilita su encuentro a salvo de las miradas, aunque con la incertidumbre de que alguien pueda descubrirlos [*Agripina, Dolores*]. A veces sus deseos de estar jun-

tos les llevan a plantearse una huida a un lugar donde nadie pueda separarlos [*Candelada, Escopetas, Cera, Niños, Colirón, Edad, Baldomero*, etc.].

No obstante, no siempre el amor verdadero es el que reina en estas historias. Dada la inclinación al chiste y lo absurdo en los embrollos, la boda o los amoríos por interés se convierten en una constante. Original nos parece *El fin de Edmundo*, donde el protagonista ensaya en vano suicidarse por todos los medios, siendo desgraciado hasta para eso¹⁴. Entonces conoce a Alina, desesperada por contraer matrimonio con su prometido pero temerosa de hacerlo porque sabe que otro de sus pretendientes matará al que se convierta en su marido. De ahí que planeen un trato beneficioso para ambos: se casarán, y así Edmundo encontrará la muerte y Alina no perderá a su verdadero amado. Conforme avanzan los hechos, Edmundo se siente muy a gusto con la vida de lujos que le ofrece su nueva esposa y sus deseos de morir se evaporan. Por su parte, *Larrea y Lamata* ejemplifica igualmente una aventura de estas características. La pobre Carola, solterona adinerada, es consciente de que en su posición los hombres solo se acercarán a ella por su capital, pero cuando conoce a Larrea, este la embelesa y hace creer en su amor mediante diferentes artimañas. Después de la boda, Larrea intenta poner en práctica su estrategia: tender una trampa a Carola para que quede como una adúltera. De este modo se separarían y él se quedaría con parte de los ahorros de la mujer. Todo se tuerce en el momento en que Carola descubre el burdo plan y da una lección a su cruel marido. También Amadeo despliega sus artes para conquistar a Ambrosia con las mismas intenciones en *La frescura de Lafuente*. Sin tener donde caerse muerto, finge ser un hombre rico para aproximarse, siendo buena su jugada y saliendo del lance victorioso e indemne. En esta estela de enlaces motivados por la cuestión económica tenemos otras piezas tales como *La boda, El "Missisipi", La casa de los crímenes, La mala memoria*, etc.

Como contrapunto del tema amoroso, la saga de los frescos, esto es, aquellas obras que tienen como personaje central a este sinvergüenza, pretende hacer un alegato de otro tipo de relaciones más carnales. No se trata de una fuerza pasional, sino más

¹⁴ El tema del personaje que busca voluntariamente su verdugo resultaba recurrente dentro del teatro de humor de la época, un tópico que después recogerán otros autores como Jardiel Poncela en *No se culpe a nadie de mi muerte* o en otras obras posteriores. No hay que olvidar tampoco que todos estos temas supuestamente misteriosos alcanzaron gran auge gracias a ediciones de novela corta, que rozaban lo morboso y desarrollaban la intriga [Conde Guerri, 1984: 30].

bien un deseo terrenal y un ansia por la conquista del género femenino¹⁵. En su asedio, estos sinvergüenzas atentan contra cualquier clase de víctima, especialmente las mujeres casadas, no siendo esto un obstáculo y sí una forma de dignificar sus proezas, de ahí que nos lleve directamente al tema de la infidelidad. Por lo general se muestran esquivas y firmes en sus propósitos de no caer en los tejemanejes de estos seductores, caso de Teresita [*Terrible*] o Socorro [Górritz], y algunas proclives a consentir la relación, como se aprecia en la lista que hace Pérez de sus éxitos, en la que incluye a la esposa de un torero, de un capitán, de un maestro de escuela, de un americano o de un baturro [*Terrible*, 1.º, 7]. En segundo lugar, la infidelidad se personaliza también en los propios frescos, que aun teniendo mujer se dedican a estos menesteres. Valbuena y Salustiano obvian sus votos nupciales, y Bibiana, esposa del primero, observa las entradas y salidas de su marido sin saber dónde va ni cuándo vuelve [*Valbuena*]. También Górritz es un hombre casado, un tenorio que persigue a cualquiera [Górritz]. Estas acciones de los frescos generan tensiones y celos y conllevan directamente deseos de venganza en los maridos que, buscando limpiar su honor, atentan contra el acosador, al que persiguen y preparan trampas diversas con el fin de darle su merecido, pero no contra la propia esposa.

Con respecto a este *no amor* nos parece interesante comentar algunos aspectos de un par de obras. Por una parte, *El método Górritz* habla de la iniciativa de Górritz al crear un compendio de trucos y modelos de actuación para la seducción que pone en práctica con sus pupilos en la academia que regenta. Estos, escasos en recursos, asisten a clases de piropos y otras lecciones teóricas con su correspondiente aplicación a maniqués o a alguna moza. Todo se complica cuando su alumno Piñuela lo aplica con su esposa Socorro quien, decente, solo faltaría al respeto a su matrimonio en el caso de que ella se viera deshonrada. La estratagema de Piñuela es hacer creer a Socorro que Górritz anda con otras y así esta caería en sus brazos. La conclusión de la pieza es la imposibilidad de teorizar sobre estos asuntos del corazón por no ser ni lícito ni efectivo. Por otro lado, *La primera conquista* nos hace reflexionar sobre las costumbres de la época en lo que a artes amatorias y encuentros amorosos se refiere. En el madrileño parque de la Bombilla, Panchito, recién llegado de su pueblo y con ansias de enamorarse, conoce a

¹⁵ No nos detendremos aquí en el análisis del fresco, puesto que sus rasgos y *modus operandi* se analizarán con más profundidad en el capítulo 5. Igualmente, la bibliografía pertinente se ofrecerá en dicho capítulo.

Salomé. Otros de los personajes reflexionan sobre los usos en estas citas, y apuntan con cierta crítica que ya nadie “merienda de buena fe” [1] y que por eso las parejas buscan los reservados. Díoscuro, dueño del merendero *La Honradez* y opuesto a estos gabinetes privados, tiene clara su postura al respecto:

DIÓSCORO.-¡Primero me muero de hambre y quemo el *restauran*¹⁶ que hacer yo esos papeles! Aquí el que entra a comerse una aceituna, *ú* se la come con moralidad *ú* se traga el hueso! ¿Qué no viene?...¡Que no vengan! Pero coloquios amorosos a la sombra de una *ensalá* de escabeche...¡en mi casa no!

MOZO.- Pues *misté* lo que hacen los demás.

DIÓSCORO.-Los demás harán lo que les cumpla; pero yo no he *nació pa* eso. Esto se titula “La Honradez”... ¡pues honradez! Y el día que entre una pareja amorosa en mi casa y se hagan la más leve caricia hay aquí una de *bofetás* que esto va a parecer un saldo. Y he dicho bastante [*Conquista*,1].

Su palabrería no es vana, porque cuando sorprende a Panchito y Salomé en actitud íntima y cariñosa les reprehende con vehemencia. Al margen de esta filosofía, es interesante la confrontación de los personajes. En este caso ya no es el universo masculino el que se dedica al flirteo, sino que es la mujer la que anda con unos y con otros. Panchito se esfuerza por agradarla y la agasaja con sus palabras e invitaciones, pero ella es verdaderamente la experimentada. Con una apariencia un poco subida, descocada, ya madura, se aprovecha del ingenuo joven y, en la escena final, mientras este se lamenta, ella pasea con una nueva víctima. Se produce por tanto una inversión de papeles.

2. 4. 2. ESPAÑA: SOCIEDAD Y POLÍTICA

Los humoristas españoles no manifestaron una gran preocupación por lo que entendemos como estructuras sociales y “su menester no excedió otro propósito que reflejar el gran teatro del mundo que se revela ante sus ojos, subrayando las situaciones límite y los contrastes más llamativos” [Rebes, y Pavón, 1966: XI]. A través de esta comedia pretensión, el lector podía sacar sus conclusiones sobre las formas de vida de la época y la coyuntura histórica. Aunque estas menciones a lo social y lo político pueden ser solo un mero pretexto para el desarrollo de un enredo de mayor envergadura, llegan también a constituir por sí mismas el eje central de una obra y a traslucir una determina-

¹⁶ De aquí en adelante, los vulgarismos y palabras inventadas de las citas textuales se marcarán en cursiva, independientemente de cómo aparezcan escritas (entre comillas o en cursiva) en el libreto original.

da ideología. A diferencia de otros motivos con un carácter más atemporal, estos asuntos, especialmente los de índole política, limitan la vigencia del contenido al estar estrictamente vinculadas a la actualidad. Pasados los sucesos que las motivaban, perdían su razón de ser y dejaban de ser comprensibles para un público que no encontraba la conexión entre lo que veía en las tablas y la realidad que le rodeaba. En este sentido, su estudio supone una reconstrucción de los referentes de los que el dramaturgo se sirve, perfectamente transparentes a ojos del espectador del momento [Versteeg, 2000: 235].

Antes de proseguir en este apartado, creemos necesaria una somera introducción histórica que nos ayude entender las alusiones posteriores¹⁷. Las primeras obras teatrales de García Álvarez ven la luz a comienzos de la década de los noventa. Quince años antes, a finales de 1874, el general Martínez Campos proclamaba rey a Alfonso XII, perteneciente a la dinastía de los Borbones, dando inicio al periodo de la Restauración. Apenas una década más tarde, tras su fallecimiento, se iniciaba la regencia de María Cristina, a la espera de que en 1902, habiendo cumplido la mayoría de edad, su hijo Alfonso XIII ocupara el trono, cargo que ostentaría hasta la proclamación de la Segunda República en 1931.

Desde el punto de vista político, a partir 1881 se instauró el bipartidismo, de manera que liberales y conservadores se alternaban en el poder con una mejor o peor gestión visible a los ojos de los españoles. Algunos de los nombres más influyentes de este largo lapso temporal fueron Antonio Cánovas del Castillo, Práxedes Mateo Sagasta, Francisco Silvela, Raimundo Fernández Villaverde, Antonio Maura, José Canalejas, Eduardo Dato, García Prieto, etc. Fueron tiempos convulsos y de desavenencias a la espera de una mayor estabilidad política, que provocaron, entre otros, el asesinato de Cánovas del Castillo en 1897 a manos de un anarquista.

Que el país no estaba en su momento álgido era evidente. A finales del Novecientos, la crisis se acrecienta. En 1895 España entra en guerra con Cuba y va perdiendo sus últimas colonias hasta que, en 1898, se produce el desastre, que merma el sentimiento nacionalista y lo embriaga de tristeza. Este *shock* emocional, intelectual, político y social fue relativo y no afectó directamente al sistema de la Restauración. Además, pro-

¹⁷ Esta aproximación histórica a la época está tomada de los libros de García Queipo de Llano [1997] y Dardé [1997], pero no hacemos referencias a páginas concretas ya que se trata de una lectura muy general de las mismas. Para más información sobre el periodo, además de estos dos libros, es interesante el volumen coordinado por Bahamonde [2000].

dujo un fortalecimiento económico interior por la repatriación de los capitales. Entrado el XX, se suceden nuevos problemas entre los que destacan la Semana Trágica de Barcelona (1909), alentada por la disconformidad de las clases obreras; la guerra contra Marruecos o Guerra del Rif (1913-1927), en un intento español de recuperar el prestigio e imagen; o la fuerte crisis de 1917, consecuencia del agotamiento y fracaso del parlamentarismo y del sistema monárquico de Alfonso XIII, que acarreó cierta convulsión.

Por su parte, la sociedad de fines del XIX seguía mostrando enormes desigualdades y vivía sobre todo en las zonas rurales, situación que no se solventó con la llegada de la nueva centuria. Mientras tanto, el movimiento obrero crecía y se iba organizando gracias a las sucesivas leyes aperturistas favorables a la libertad de asociación y reunión. Las clases oligárquicas periféricas y las medias y bajas se ven cada vez más desamparadas por el papel protector de un Estado Liberal que aparentaba una postura paternalista mientras escondía prácticas fraudulentas. Estas clases trabajadoras se oponían decididamente al envío de tropas a las aventuras coloniales. Las causas radicaban en que los ricos no consentían, por el riesgo de muerte que conllevaban la guerra y las enfermedades que allí se contraían, que sus hijos fueran los elegidos para tan notables empresas, e instaban a los pobres a que lo hicieran, acusándolos de cobardes o mal patriotas en el caso de obtener su negativa. A esto había que sumar el conflicto nacionalista catalán o la falta de respaldo político para amplios sectores sociales. Todo ello acarreó que los partidos turnistas no consiguieran implantar una verdadera democracia liberal y que se acabara imponiendo la Segunda República tras el golpe de estado de Primo de Rivera.

A la hora de abordar temas como la política o la sociedad, ligados a otros motivos tangenciales como la miseria, el hambre, las apariencias, la mendicidad, la envidia, etc., García Álvarez no pretende ser un adalid de las ideas reformistas ni cuestionar las estructuras o formas de vida de la época, sino que muestra cierto conservadurismo recubierto de altas dosis de comicidad y despojado del componente patético y trágico. Eso no impide que desarrolle también cierta crítica al exponer las contradicciones de la sociedad española y la conciencia de crisis, pero siempre en la línea de lo chistoso¹⁸.

¹⁸ Tanto el teatro como la prensa satírica fue, en palabras de Versteeg, “una importante válvula para canalizar la crítica política, dirigida sobre todo a la pantomima del turno pacífico”. Sin embargo, la censura era bastante severa con todo tipo de comentarios que pudieran amenazar el poder, siendo especialmente poco permisiva con los conservadores y algo más laxa con los liberales [2000: 225-226].

En lo que a política se refiere¹⁹, se evidencia el estancamiento de un sistema caído e ineficaz y la consecuente insatisfacción generada en la nación. El pacto bilateral no funcionaba como era debido y la unión de los partidos no era factible. Estas ideas se ponen de relieve ya desde piezas tempranas como *Historia natural*. El elenco dramático estaba formado por personajes simbólicos pertenecientes al mundo animal y vegetal y, entre ellos, un Bonito y una Merluza, encarnados por un chulo muy feo y por un albañil borracho que, con significativas connotaciones, manifestaban abiertamente ser seguidores de Pi y Margall²⁰ y Salmerón²¹ respectivamente. Estas dos figuras habían tenido importancia años atrás, durante la Primera República. Pi y Margall, tras haber sido ministro de la Gobernación bajo el débil mandato de Figueras, fue proclamado segundo presidente. Salmerón se convirtió en su sucesor, aunque solo estuvo al frente mes y medio en el puesto [Montero, 1998: 253-256]. Con su reminiscencia en diversos fragmentos no se deseaba alabar directamente su gestión, ni tampoco a la República como tal, sino hacer ostensible que algo no iba bien con el nuevo sistema de alternancia de poder de la Restauración, tal y como se demuestra en estos versos:

Y *semos* junquitos
 en la política
 que hoy ha *quedabado*
 muy paralítica
 una *palanaca*
 sensacional
 por lo del *pacato*
 bilateral.
 mas todo está muy mal
 y nunca habrá aquí unión.
 ¡Yo soy de Pi Margall!
 ¡Yo soy de Salmerón! [*Historia*, 3.º, 4].

Ahondando en medidas concretas llevadas a cabo por el gobierno, *Los presupuestos de Villapierde* atacaba la subida de impuestos propuesta por el ministro de

¹⁹ Solo trataremos en este capítulo algunas manifestaciones en las que este tema goza de relieve dentro de una obra, puesto que las alusiones menudas se abordarán en el capítulo dedicado a la temporalidad, ya que sirven para encuadrar la ficción teatral.

²⁰ La ideología y gestión de este personaje (1824-1901) queda recogida en el libro *Francisco Pi y Margall y el federalismo* [Molas, 2003].

²¹ Si se desea profundizar en la vida de Nicolás Salmerón (1838-1908) o conocer algo más de su participación en la política, es de recomendable lectura *Nicolás Salmerón y el republicanismo parlamentario* [Martínez López, 2007].

Hacienda Raimundo Fernández Villaverde²². Al estar tan ligada a su entorno inmediato, una vez que su contenido dejó de estar de rabiosa actualidad, García Álvarez y Granés se vieron obligados a remozar el texto para evitar que quedara desfasado. Entre la primera y la segunda versión, *Los presupuestos de Ex-Villapierde*, apenas había transcurrido un año, tiempo más que suficiente para Villaverde hubiera sido destituido. Desde el propio título se adivinaba la voluntad de encubrir, dejando poco a la imaginación, el menosprecio de la labor del político, aun cuando no fue tan negativa como la pintaban [Gómez Labad, 1983: 464]. Su plan de estabilización se basaba en suprimir el déficit del presupuesto con una disminución de los gastos del Estado, una reducción de la deuda pública y una subida drástica de los impuestos. El resultado fue especialmente desfavorable para las clases medias y la burguesía mercantil, descontentos al ver que la población agraria contaba con unas ventajas de las que ellos carecían [Carasa, 2000: 273]. Pese a todo, Villaverde no salía tan mal parado en el libreto y una porción de culpa también recaía en Silvela²³, quien en definitiva había consentido todo.

En ambas versiones, esta catastrófica coyuntura financiera se mencionaba constantemente, con tintes burlescos y cierta tendencia a la exageración, y traslucía el malestar subyacente. Este pasaje lo ejemplifica:

¡Que si son! *Miusté*: que respira usted, impuesto; que tose usted, impuesto doble; que coge usted una pulmonía doble, triple; que habla usted con su novia, el uno por ciento; que se escurre usted y le hace una caricia... recargo [*Villapierde*, 2.º, 2].

En el segundo cuadro, se recogían las quejas de ciudadanos variopintos a los que gravaban por su condición: al gordo por ser gordo, al flaco por ser flaco, a un matrimonio fecundo por tener hijos, a otro por ser estéril, etc. También se personificaban y desfilaban por la escena algunos productos sometidos a la nueva legislación monetaria como el azúcar, la remolacha, etc.

²² Raimundo Fernández Villaverde (1848-1905), político, abogado y profesor de Universidad, ocupó diferentes cargos durante su vida política, entre ellos el de ministro de Hacienda bajo el gobierno de Francisco Silvela, jefe de los conservadores. También pasó por las carteras de Gobernación, Gracia y Justicia, Ultramar y fue presidente del Consejo de Ministros. Su figura y su labor es estudiada en profundidad por Mazo [1947].

²³ Francisco Silvela (1843-1905) fue un historiador, abogado y político que alcanzó la presidencia del Consejo de Ministros de España durante la Regencia de la reina María Cristina. Entre 1879 y 1900 ocupó varios y ministerios, y tras el asesinato de Cánovas en 1897, quedó al frente del Partido Conservador.

Junto a Villaverde, otros políticos se sumaban a la revista y eran objeto de una graciosa comparación entre España y el sistema planetario, en el que Silvela era un sol; Azcárraga, un aerolito; Villaverde, “un mete... oro”; Dato, un fuego errante; Pidal, un fatuo; e Imaz quedaba en suspense²⁴ [*Villapierde*, 2.º, 7]. En la segunda redacción, se repetía la estructura de la comparación, pero los nombres cambiaban de acuerdo con el nuevo reparto de poder en el gobierno. Así, se decía que Azcárraga era un sol; Allende Salazar, un meteoro; Linares, un fuego errante; García Alix, un fatuo; y Sánchez Toca se mantenía sin determinar [*Ex-Villapierde*, 2.º, 7].

Muy interesante es también *El iluso Cañizares*, donde Aquilino, hombre de escasos recursos y economía precaria, vive obsesionado con la política, los mítines y el reparto social. Su idea es la de llevar a cabo una revolución desde debajo que liberara a las clases populares del yugo de la burguesía. Considerado por todos como un iluso, su máximo deseo es ser gobernador de Madrid, al menos durante veinticuatro horas, para demostrar que el cambio es posible:

¡Yo gobernador! ¿Y por qué no? ¡El triunfo de la blusa *tié* que venir; y *pa* ese día tengo unos *proyeztos* que atufan! Reparto social inmediato; la *mendicidad*, resuelta; la cuestión obrera, como la seda; todos felices, todos iguales, todos contentos. (*De pie con las alpargatas en la mano.*) ¡Eso sí, que si yo me viese de gobernador y me encontrase a Maura por un casual!... ¡Maldita sea! (*Da un golpe con la suela de la alpargata en la pared, como quien mata a un insecto.*) ¡Fuera de concurso! [1.º, 5].

Aquilino queda dormido y, en su sueño, alcanza el poder y se dispone a escuchar a sus ciudadanos una vez que se han llevado a cabo todas las medidas que proponía. Las quejas no tardan en llegar: una viuda le reprocha que no puede ejercer la mendicidad, los exaltados empresarios protestan por el intento de cierre de sus teatros por representar inmoralidades y las verduleras se rebelan por no poder vender. Entre tal algarabía, Aquilino despierta con la convicción de desistir en su aspiración de ser gobernador. El cambio social no es posible y, como bien apunta su mujer, “los pobres no tenemos más política que la del trabajo” [5.º, 1].

²⁴ Efectivamente, en 1899 formaban el gobierno Francisco Silvela (Presidencia y Estado), Villaverde (Hacienda), Eduardo Dato (Gobernación), el marqués de Pidal (Fomento), Gómez Imaz (Marina) y Azcárraga (Guerra), en sustitución de Polavieja, que dimitió a raíz de los presupuestos de Villaverde [Dardé, 1996: 125].

También en la mencionada *Historia natural* la Merluza y el Bonito discutían con ironía sobre el socialismo y el afán por inmiscuirse en los temas de política:

MERLUZA.-Es que tú, como la mayoría de los sombrereros, *tas dao* a la política, y la política es una perdición.

BONITO.-Porque tú no entiendes lo que es el socialismo ni las ocho horas de trabajo que como socialista pido yo.

MERLUZA.-Pues tú eres un primo, porque yo que tú pedía siete y media.

BONITO.-¿Por qué?

MERLUZA.-Porque con siete y media cobrabas el doble.

BONITO.-¿Lo ves como *razocinias* y *divaguas*? ... ¿Pues por qué no te dedicas tú a la política?

MERLUZA.-*Güeno*, pues vamos a hacer el reparto social, y mañana no voy a la obra y me gasto los dos reales que me quedan [3.º, 4].

Resignación y conformismo es lo que propugnan los obreros que abren *La catástrofe de Burgos*. Escépticos ante cualquier cambio o reforma, inmersos en un sistema casi inamovible para ellos, lo que realmente les importa es tener para comer, de ahí que se promuevan valores como los del trabajo.

OBRERO 1.º.- Y eso sería lo equitativo y lo racional y lo justo, y lo otro es ir a un desbajuste social *u* si se quiere a la bancarrota, que ni a mí ni a ti, ni a mí ni al otro, ni al de más allá le conviene, porque atenta al garbanzo que te comes tú, yo, el de allí, el otro y el de más allá. ¿Eh? ¿Te haces el cargo?

OBRERO 2.º.- (*Bebiendo*.) ¿Pero a mí que me vas a contar?

OBRERO 1.º.- Y lo demás son pamplinas o ilusiones de cuatro majagranzas que no entienden más que de extender el yeso con la llana y picar un tabique [I, 1.º, 1].

En los tiempos de nuestro autor, la situación internacional de España tampoco era demasiado próspera. En *Sombras chinescas*, desde el infierno, un diablillo y el demonio Pepe Botero reciben a sus nuevos inquilinos y se alegran de la llegada de un suicida español, pues hacía tiempo que no tenían noticias del país y no daban crédito a que hubiera tanta virtud allí. Ambos dialogan y Botero le muestra diferentes escenas de lo que está acaeciendo en la patria. En una de ellas, dos personajes reflexionan sobre la guerra en las últimas colonias. Sin perder de vista que la obra se escribe en 1897, y sin haberse producido aún la pérdida de Cuba, estos escenifican la contienda con unas aceitunas, con las que simulaban los avances y retrocesos de las tropas, y unas copas:

EL MERENGUES.-Pues verás, tú figúrate que esta es la línea María-Artemisa; la hago así con aceitunas para que lo veas más claro. Bueno, pues aquí está la capital, ahí dentro está Cuba y aquí los insurrectos.

PAREDES.-¡Muy bien! (*Coge una aceituna*).
 EL MERENGUES.-Pero, oye, no seas beligerante.
 PAREDES.-¿Pues qué pasa?
 EL MERENGUES.-Que observo que te estás comiendo la línea, y como sigas así me guardo el pan y me voy sin pagar.
 PAREDES.-Si era una *na* más.
 EL MERENGUES.-Pues cógela del plato, que hace las veces de la Administración Militar.
 PAREDES.-Está bien.
 EL MERENGUES.-Repito que aquí están los insurrectos y esta es la línea; ahora bien, aquí debe haber necesariamente un fuerte, y vamos a suponer que este sea el fuerte (*Marcando con una de las medias copas*).
 PAREDES.-Me parece que es el flojo.
 EL MERENGUES.-Hablo del fuerte defensivo.
 PAREDES.-¡Mucho!
 EL MERENGUES.-(*Metiéndose una aceituna en la boca.*) Aquí está Artemisa, aquí Guanabacoa y aquí Cayo-Hueso (*Se saca el hueso y le tira*).
 PAREDES.-¡Mucho!
 EL MERENGUES.-Pues ahora entro con el plan. Los insurrectos que quieren romper la línea se extienden en ala, y nosotros al verlos en ala, ¡hala, hala!, los cercamos en ese circuito, y *pa* animar a las tropas llegan los tambores y el plan...
 PAREDES.-El rataplán, querrás decir.
 EL MERENGUES.-No me interrumpas. Ahora, tú figúrate que esto es un cañaveral y que aquí se ven blancos; bueno, pues en este cañaveral se ven negros...
 PAREDES.-Entonces hay combate.
 EL MERENGUES.-Digo que se ven negros los insurrectos para atravesarlo, y nos les quedan más que dos caminos: esta copa que es el fuerte y este borrón pardo que figura la única salida que hay; y es claro, como el fuerte está apercibido, retroceden y se vienen por el pardo. ¿Y dónde dirás que van a parar?
 PAREDES.-A San Antonio de la Florida.
 EL MERENGUES.-Veo que desconoces el mapa cúbico de la isla. Del borrón pardo vienen a parar a Punta Maisí, que es esta coyuntura; y a pesar de que hay obstáculos la pasan [*Sombras, 6.º, 1*].

En el fondo, todo era una excusa para, al final, pedir donativos para una campaña organizada por *El Imparcial*, que recaudaba fondos para los soldados implicados en esta empresa. No es de extrañar que en la apoteosis se alabara la generosidad del pueblo así como su entusiasmo y solidaridad ante los reveses.

La mención de la situación mundial de España se retoma en otras piezas como *Felipe Segundo*. A propósito del razonamiento absurdo sobre la agencia matrimonial que han creado los personajes y sus posibilidades de éxito, se intuye cierta desconfianza propia del carácter español, en contraposición al mayor desarrollo y avance de otros países. Aunque se manifiesta cierto retraso, la conclusión no es del todo negativa: “Vamos a la cola, pero nos agarramos” [1].

Por su parte, en *La locura de Madrid*, el curioso Círculo de la Juventud Madura Republicana discute acaloradamente sobre asuntos similares y redime de culpa a los acontecimientos de más allá de nuestras fronteras:

MORENO.-Pues yo decía, que subiendo como suben los comestibles, los *bebestibles* y los combustibles, las cosas se ponen imposibles. Antes, vosotros, con cuatro pesetas vivíais como *rajares* del Perú, y hoy, con cuatro pesetas, no tenéis ni *pa* nutrir un ver-derón. ¿Es cierto este axioma?

CHAPA.-Verídico (*Todos asienten*).

MORENO.-¿Pues a dónde vamos a parar en esta escala progresiva? ¿Que de *to* tiene culpa la mortífera guerra *Uropea*...? Dátiles de Berbería. Eso *pa* los bebés de los bazares. ¿Qué tiene que ver que peleen rusos y austriacos, ingleses y germanófilos, *pa* que cueste veinte céntimos más el queso de Burgos? [II].

Para estos republicanos, el mal de España era intrínseco y se debía en gran medida a la subida de los precios que estaba llevando a todos a la miseria y pobreza. Poco importaban las ideas cuando no había ni dinero ni qué comer:

CONEJO.-Pues os diré lacónicamente que yo no me marchó esta noche del local sin dos pesetas para alimentos, porque *pa* eso me hice republicano hace ocho años y *pa* eso he *estao tó* ese tiempo dando coba a las cabezas visibles del partido y expuesto a que me llevaran a la *delega* por no saludar a su majestad en los paseos públicos.

CHAPA.-Pero, escucha, tú...

CONEJO.-Y como a mí se me niegue esa porquería, lo sentiré mucho, pero en cuanto vea a don Alfonso trece le voy a hacer una reverencia que se va a creer que estoy *dislocao* [*Madrid*, II].

La conclusión queda clara cuando uno de los personajes afirma que hacen falta menos ideales y más perras gordas [II].

Digna de resaltar es también la visión ofrecida en *¡Pobre España!* Aunque en realidad ese era el nombre del protagonista, se mostraba el desencanto de un país condicionado por el enchufismo, la cesantía, la corrupción o el hambre. El propio Onesífero España, dada su mala racha, intenta recurrir a un antiguo amigo suyo ahora convertido en ministro:

Las épocas de escasez se olvidan pronto y parece que le pasan a uno una goma por el cerebro. ¿Pero será tan ingrato? ¿No recordará a su amigo Onesífero España? ¿A su inseparable España? ¿A aquel España que le tiene dadas tantas chufas? Por más que ahora le han hecho ministro, ¿qué le importa España? Un cacahuet. ¡Esta es la vida, desengaños, miseria, podredumbre!...¡puaf!... [...] [1].

Para Onesífero, la solución no es otra que la resignación, porque “es un bálsamo que alivia el espíritu” [8]. Finalmente, por otros medios, acaba encontrando un trabajo por casualidad vislumbrándose ciertos tintes esperanzadores.

El género chico se había consolidado como un baluarte de los valores nacionales y de la vida de los españoles, que de una forma u otra, se veía reflejada en las tablas bien de forma más concreta o de manera más amplia. Esta visión general un tanto negativa y crítica, si bien carente de voluntad reivindicativa, permitía la empatía de un público que veía reflejado su propio sentir aunque endulzado por el elemento cómico. A pesar de que la producción de nuestro autor abarca un lapso largo de tiempo y las referencias cambian de acuerdo al momento concreto en que se inscriben, motivos como la miseria, la pobreza, el hambre, la humildad con que vivía mucha gente, además de índices de la situación de España, son muy rentables como punto de partida del enredo y como resorte para agudizar el ingenio y buscar recursos de supervivencia, casi todos con un fuerte componente de humorismo.

Ante la fiesta que se celebra en el piso de abajo, los personajes de *La trompa de caza*, movidos por el hambre, se las ingenian para acudir y saciar su apetito, aun cuando solo tienen un único traje para los tres, de modo que establecen un curioso sistema para asistir por turnos intercambiándose la misma vestimenta, la única que poseen. Con exaltación de la glotonería provocada por la escasez que sufren, se desesperan por encontrar la comida y se les hace la boca agua enumerando lo que allí van a hallar: jamón en dulce, emparedados, empanadillas, pavo trufé, etc., cualquier cosa que les mitigue su sensación de vacío. Por su parte, en *La marcha de Cádiz*, Atilano ve la posibilidad de llenar el estómago haciéndose pasar por un músico, pero todo se complica cuando tiene que tocar ante los presentes sin tener ninguna noción al respecto.

La pobreza aparece en otro nivel asociada a la mendicidad, que paradójicamente se convierte en un motivo jocoso. Con un valor más documental que trascendental, *¡Todo está muy malo!* es el alegato que hacen dos mendigos de lo que casi consideran una forma de vida. Su relativa denuncia se basa en la insolidaridad de la gente, traducido en la falta de limosna, bajo lo que subyace la idea de pobreza y miseria. Sin embargo, Muletilla y Muletón tienen asumida su condición y hablan de la “carrera” de pobre, como si de un verdadero empleo se tratara, y de sus tretas para pedir dinero. El punto de vista de Muletón es más positivo al considerar que las cosas no están tan mal y afirmar que al

pobre se le atiende y socorre en sus necesidades, resaltando así valores como el patriotismo o la solidaridad. También en *La Remolino* los dos falsos ciegos hacen de su fingida discapacidad una profesión, recurriendo a diversas artimañas. Para ellos el problema reside igualmente en la falta de caridad de la gente:

La verdad es que un ciego merece compasión. (*Ambos se quitan las gafas y dejan las guitarras y las garrotas.*) Si la gente se percatara de lo horrible que es andar a tientas, nos socorrerían más; pero hoy no hay caridad ni vergüenza, Serapio. Hoy, *pa* que te den cinco céntimos, tienes que tocar cuatro polcas y tres chotises, y encima te exigen trozos escogidos de las Valkirias, que te dejan las muñecas que no puedes llevarlas ni a un bazar.

Por el contrario, *Gente menuda* destaca valores humanos tales como la compasión y la generosidad ante las adversidades de los más desfavorecidos. La historia de unos niños que, semiabandonados por su padre, viven en una situación casi infrahumana, sin medios para alimentarse ni pagar la casa, conmueve a sus vecinos. A su lamentable situación se les une por tanto la soledad. Viéndolos desamparados y con todas sus pertenencias en las calle, no dudan en organizar una colecta a modo de letra para que los niños puedan quedarse en su vivienda, causando gran alegría en los muchachos. Este mismo motivo cobra relieve en *Los chicos de Lacalle* cuando unas damas de buena posición social leen en el periódico la historia de un hombre que vive con sus siete hijos en una inmundia buhardilla y no dudan en ir a ayudarlo. Ahora bien, realmente todo es una chufra del protagonista, que se las ve y desea para conseguir a los siete niños. Como no podía ser de otra manera, el engaño se descubre, y aun así la bondadosa Paz del Campo decide seguir invirtiendo en ellos y proporcionándoles un futuro más digno.

En una sociedad conservadora como la española, comportarse según los cánones morales de conducta prácticamente era un requisito, de ahí la importancia de las apariencias. *La gente seria* enlaza desde el título con un grupo muy específico sobre el que se desea cargar las tintas. De condición alta, caracterizados por su seriedad y formalismo, no son más que seres vacíos, condicionados por el entorno, con más fallos y lacras que nadie, y sin atisbos de sentimientos hacia los demás. Marcados por su cinismo, se atreven a criticar a Saturnino, modelo de amor hacia los suyos, por desatender la educación de sus hijos o por desairar a las visitas. A la cabeza de ellos está Román, que con un concepto falseado de sí mismo, dice ser un “hombre *enamorado* de buena fe, un hombre serio, un hombre decente” [16], todo abnegación y dedicación al prójimo. Cuando al

final se descubre que ha abandonado a su mujer y que tiene cinco criaturas, él mismo siente gran turbación y vergüenza porque su verdad ha quedado al alcance de todos. Saturnino, muy enfadado, no puede sino proferirles estas palabras de desprecio refiriéndose a Dolores, a la que querían prometer a uno de esos hombres *serios*:

Aquí, donde ha venido huyendo de una seriedad que ha *estao* a punto de hacerla cisco el porvenir. Aquí, donde la limpieza está por dentro; y el orden en la conciencia; y donde no somos serios, porque somos buenos, que es lo que hay que ser en la vida. Y lárguense ustedes a la calle, que me estoy poniendo formal y como no tengo costumbre, *pue* que empiece a mamporros [*Seria*, 18].

No solo había que ser bueno sino parecerlo, planteamiento ajeno al del vividor Pepe Bedoya, de *Genio y figura*, cuyas acciones no solo perjudican a su propia dignidad sino al decoro de la familia, o dicho en las palabras del cura, quieren que “salve así el prestigio de su nombre, el honor de su hijo, y la dignidad de todos” [I, 11]. También, en *La frutería de Frutos*, el entorno de Gabriel insiste y exige el cambio en su comportamiento. No solo es la oveja negra de la familia y un vividor que nunca ha pensado en un empleo o en el futuro, sino que trabaja como hombre cartel anunciando comercios por la calle, a veces incluso disfrazado de cosas ridículas, de ahí que sus hermanos, con un concepto vital totalmente opuesto, piensen que les está deshonorando:

FRUTOS.-(*Levantándose.*) ¿Tú de boxeador y con ese cartelito? Nos estás deshonorando vilmente.

GABRIEL.-Os estoy deshonorando, pero yo me nutro, que es lo que se trata de demostrar.

FRUTOS.-Pero, Gabriel, tú has perdido toda idea de dignidad [II].

A pesar de la presión, a Gabriel poco le importan estas opiniones y es consciente de que este tipo de preocupaciones solo puede traer consecuencias negativas:

Eso que tú llamas conciencia, ¿para qué sirve? *Pa* vivir como tú ahora, que no es vivir, siempre *soliviantao*, *excitao*, *aterrao*, *demacrao* y con dos ojerás que *paeces* la dama de las camelias [*Frutos*, II].

En un segundo término, al margen de lo moral y dado que la imagen que se proyectaba ante los demás era fundamental, los personajes de su mundo dramático se esfuerzan por parecer lo que no son y mostrar un falso estatus que los encumbrara y generara las envidias de los demás. Ya no se trata de disimular fallos y actitudes impropias, sino dar a entender algo de lo que se carecía. Buen ejemplo de ello es *El palco del Real*,

que cuenta la historia de la humilde familia de César Menéndez, que recibe una invitación para ir a un palco del Teatro Real, algo totalmente inalcanzable para su economía y condición. Su inmensa alegría se fundamenta en los celos que suscitarán y da pie a reflexiones sobre el mundo de las apariencias y las diferencias sociales. Dialogan sobre el teatro y el comportamiento o la vestimenta requeridos en él, porque, como bien dice Basilisa, el propósito es claro:

Mira, lo de menos es la ópera; lo principal es lucirse. Que nos vean, que nos comenten, que atraigamos las miradas de la distinguida concurrencia; porque las atraemos, que no te quepa duda [2].

Igualmente, presumen ante las vecinas, que no dan crédito a lo que oyen, y piensan que van a la puerta a ver salir a la gente. Sin embargo, al final, las cosas se tuercen y la función del Real se suspende. De este modo, los personajes acaban pareciendo ridículos por haberse querido introducir en ese ambiente que no les correspondía.

En la misma línea Sixto, protagonista de *El distinguido sportsman*, enormemente preocupado no solo por la modernidad sino por figurar, termina por asumir y rectificar su modo de actuar gracias, en parte, a las reflexiones de Eusebia:

¡Cuando se convencerá *usté* que eso del sport solo es *pa* quien sabe y quien puede, y no *pa* un pelagatos, que después de empeñarse por aparentar, no se encuentra más que con el ridículo y una *dosena* de chichones! [10].

En *La torta de reyes*, Fernando y Remedios, quienes van a conocer a los suegros de su hija, no pueden consentir que piensen que son unos muertos de hambre y quieren obsequiarles con el regalo de una torta, pasando verdaderas calamidades para conseguirla y con ella dar buena impresión. Por otro lado, no solo las clases más bajas ensayan dar una determinada imagen, y así las mujeres de la alta alcurnia se rigen por unos patrones a los que deben ajustarse. Para ello se dedican a la caridad y frecuentan fiestas en las que aprovechan para murmurar sobre el comportamiento de las demás y hacer juicios clasistas. Lorenzana, en *Los chicos de Lacalle*, distingue entre las *damas de rango* y las *de tuteo*, “esas que forzosamente tienen que llamar la atención para su popularidad” [I, 2º.] y critica en general a los advenedizos. Similar es la actitud de las señoras de los salones galantes de *El cuarteto Pons*, quienes comentan sobre los asistentes con cierto aire de superioridad.

Si bien las obras del género chico se erigían como defensoras de los valores nacionales, en tanto que el costumbrismo se tomaba, previa estilización, de la realidad, el progreso y la modernidad eran también asuntos que estaban a la orden del día y que actuaban por tanto como punto de conexión con el espectador. Los inventos y adelantos de la época son elementos frecuentes y al mismo tiempo contrarrestan el casticismo predominante de este tipo de teatro [Espín Templado, 1992: 56]. Ahora bien, aunque en general se hace un alegato en favor de lo novedoso, entroncando con una postura conservadora, la óptica puede ser un tanto ridiculizadora y poner de manifiesto el escepticismo con que el pueblo los acogía.

Uno de los mejores ejemplos que da fe de los avances técnicos de finales del siglo XIX y principios del XX es *Sombras chinescas*. Los cuadros segundo y tercero, titulados “Los rayos X” y “Viva el progreso”, respectivamente, se configuraban como un catálogo de inventos recién introducidos en nuestro país y aún por aclimatarse. En el primero, unas mujeres montadas en bicicletas²⁵ presumían del deporte tan *chic* que practicaban, y después una pareja hablaba con cierta reticencia de los rayos X²⁶ debido a su alto coste. Una señora mostraba su admiración, pero realmente no entendía cuál era la finalidad de saber si el hueso estaba dislocado o no, y otra intentaba convencerla de que no debía tener miedo porque que eran inofensivos y parte del progreso, para lo que argüía que el “progreso es la civilización, el progreso es el teléfono, el progreso es la electricidad” [2.º, 2]. La actitud cómica queda en evidencia en las palabras de Nicomedes:

[...] Ahora vengo a ver los rayos X, el último adelanto de la ciencia. Dicen que con esos rayos se ven los huesos. ¿Y a eso le llaman adelanto? A mí se me ven sin necesidad de rayos. Nada, yo los veo; porque después de todo, ¿qué daños me pueden hacer? Ninguno. Cuando no me ha matado esta debilidad, a mí no me mata un rayo [*Sombras*: 2.º, 4].

En el cuadro tercero, Mr. Boceras ponía en funcionamiento el fonógrafo, “último adelanto” que permitía escuchar voces y ruidos, y Ulpiano anunciaba su función del

²⁵ En realidad, la invención de la bicicleta no conmovió a la población. Su logro fue paulatino, y cuando alcanzó cierta perfección, la gente se percató de que no era para tanto. Aunque le veían ventajas como el beneficio que suponía para la salud, la gente seria y de visión equilibrada nunca le concedió demasiada importancia, pues exigía un esfuerzo considerable y era menos cómoda y elegante que el coche [Rebes y García Pavón, 1966: 81-82].

²⁶ “El teatro corto de fin de siglo *digiere* inmediatamente todos los adelantos; es de observar que no hay nunca himnos a esta modernidad, sino crítica de las insuficiencias debidas a los aparatos o a la incuria de la administración” [Salaün, 1995: 202].

“cinematógrafo nacional”²⁷. Para representarlo, se apagaban las luces y se utilizaba una tela blanca por cuyo revés paseaban figuras creando un efecto de fotografías animadas

Ahora, señores, van ustedes a ver el último adelanto de la ciencia. El cinematógrafo nacional. La placa ha sorprendido detalles que os han de agradar. ¡Atención! (*En ese momento se apaga la sala y se da luz detrás de la gasa.*) Primera fotografía animada: los electores de Madrid a la salida de un colegio. (*Cruzan por detrás de la gasa quince barrereros, unos con escobas y otros con palas.*) Segunda fotografía: los senadores norteamericanos a la salida del Senado. (*Cruzan diez comparsas vestidos de levita, con grandes cabezas de burros.*) Tercera fotografía: una carga de caballería. (*Sale un burro, poco después un hombre con leña; carga el animal y se lo lleva.*) [3.º,1].

La modernidad se manifiesta también en las nuevas modas en el vestir. Las cuatro señoras de *Sombras chinescas* aparecían en escena con unos “sombreros muy exagerados”, extremadamente originales y de grandes dimensiones [1.º, 5]. En la misma línea, Sixto, protagonista de *El distinguido sportsman*, cuyo lema es “todo a la moda, por la moda, para, con, sobre, en, por, si, tras la moda”, hace acto de presencia con “exagerada elegancia que toca en los linderos de lo ridículo” [3]. Él mismo se definía así:

Me hice *sportsman*
y un poco *gentleman*
y visto muy *pichut*
y tomo mi *vermut*;
concurro yo a los *match*,
frecuento los *garatch*
y voy detrás
de la que aporte más [3].

En general, la obra era una mofa de lo moderno a través de este personaje innovador en el vestir, con un alto concepto de sí mismo y absoluto *fan* del *sport*. En general, la obsesión por el *sport* en las décadas iniciales del siglo XX fue común en los libretos, a pesar de que era más propio de otros países que de España, donde se veía como una tendencia *snobista*, tal y como se deduce desde el propio título y las páginas de *El distinguido sportsman*. De ahí que se convirtiera en blanco de los humoristas, quienes lo

²⁷ No hay que olvidar que el cine mudo había entrado en España en torno a 1896, generando gran furor en la población. Pese a que no se popularizó hasta unos años después debido a sus elevados precios, algunas obras lo incorporaban como novedad. En la misma línea, alcanzó mucho éxito el “Tango del cine”, composición musical de *La gente seria* [Versteeg, 2001: 62].

interpretaban como un fenómeno inferior, propio de las jóvenes mentalidades en gestación y de los viejos ya seniles [Rebes y García Pavón, 1966: 79].

2. 4. 3. EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO

Conocedor del teatro por dentro y por fuera, García Álvarez cuenta con un número destacable de trabajos en los que el universo teatral se convierte en uno de los asuntos centrales. En realidad, la recreación de este mundo con toda su complejidad se trataba de un asunto muy arraigado en el género chico [Cantos Casenave, 1998: 56-57]. En este sentido procura, ante todo, reflejar los entresijos teatrales, con sus actores, actrices, empresarios, público, ensayos, estrenos u otras alusiones a las vestimentas o tramo-ya, y aprovecha para plasmar algunos de los tópicos sobre este mundillo, siempre desde el punto de vista de la comicidad y con grandes dosis de exageración.

El espectáculo, en todas sus vertientes, esto es, teatro, circo, varietés o música, es presentado de una forma casi miserable. Los personajes intentan subsistir en un ambiente de precariedad y anhelando encontrar desesperadamente la fórmula para sobre-llevar su situación. García Álvarez se apoya en el humor para hacer un dibujo de estas gentes y sus actividades y recoge prácticamente todo el proceso de creación, desde que el autor terminaba el libreto hasta que se representaba en el estreno, pasando por la contrata de los actores, los ensayos, la caracterización.

Tanto los artistas como los autores teatrales suelen gozar de un pasado de dudosos éxitos²⁸. Mencionan su larga trayectoria, pero la imagen que se desprende es la de fracaso absoluto. Características, tiples, primeros actores, bailarines, etc., conforman un abanico que, a pesar de sus desventuras, no ha dejado la profesión y sigue buscando contrata que le dé de comer. Ante esta circunstancia, se alude a que piden pagos por adelantado y sobre todo a las envidias existentes. Precisamente son estas rencillas las que han llevado a la separación de los componentes del grupo *Los diablos rojos* [*Diablos*]. También en *El gran visir* se pone de manifiesto la jerarquía entre actores, que era inevitable en el reparto de papeles, y el buen trato que recibían los principales por su condición, de ahí que el empresario consiga a Bueno unos callos no sin sugerirle que los

²⁸ Trataremos aquí el mundo del espectáculo de una forma más global, dejando el análisis de los personajes para el capítulo pertinente.

deguste rápido para que no le vean otros compañeros, porque ya se sabe “lo que es el teatro, y lo que se habla...” [2.º, 13].

El día del estreno o de la primera representación es momento recurrente, con una visión casi trágica, con cierto respeto y con la inseguridad de si el resultado será óptimo o no. Aderezado con toques de comicidad, es interesante lo que Quintiliano cuenta al respecto:

Pues bien, señor alcalde, a pesar de nuestro indiscutible mérito, llegamos hace ocho días al frente de una compañía, abrimos un abono en el coliseo de esta localidad y la primera noche pusimos *La cara de Dios*. Se levanta el telón y dos personas en butaca; ¡tenía usted que haber visto la cara que pusimos! Segundo día *La salsa de Aniceta*; ni un alma en la salsa. ¡Estábamos aterrados! De pronto un gran golpe de gente invade el patio de butacas... Arriba el telón, grité con entusiasmo. Pero ¡oh! ¡desencanto! ¡Aquel gentío enorme, no era público! Era que al conserje del teatro se le había escapado un pollo y se había metido en una platea (sin billete por supuesto). Cogieron el pollo, desgraciadamente, porque si no lo cogen aquella noche se hace la *Salsa*. ¡Y se marcharon dejando el teatro en la más espantosa soledad! ¡Esta es nuestra odisea! ¡El público no acude! ¡El hambre apremia! ¡El posadero no fía! [...] [*Agripina*, 1.º, 4].

La sombra del fracaso estaba a la orden del día. En *Fúcar XXI* se incluye una clasificación de los mismos. De las palabras de Pita se desprendía que despertar el interés del público no solo dependía de la calidad artística, sino más bien de tener un argumento en el que engarzar los chistes hasta producir las reacciones.

En el teatro, señores, hay tres clases de fracasos. Fracasos de tercera, segunda y primera. Me explicaré. Fracaso de tercera: el público se inquieta, se revuelve, se crece, murmura...; un rumor sordo comienza a percibirse: son ochenta bastones que se agitan trémulos. La ola avanza, la sala hierve, el piso tiembla, las butacas crujen..., estalla la tormenta. Mil voces gritan: “¡Fuera, fuera; no, no, no!”: cae la cortina en medio de un griterío ensordecedor y R.I.P [I].

Fracaso de segunda: la gente se aburre como una pirámide. En la sexta escena se oye un bostezo; en la octava, una tos; en la novena se duermen varias señoras y en la doce se manifiesta plenamente el cansancio. Se oye: “¡Qué pesadez! ¡Qué lata!” Cae el telón lentamente; se escucha un “¡Aaah...!” prolongado, y el duelo se despide en la taquilla [I].

Fracaso de primera o sean los de un servidor, que tiene dos niñas que van de largo. Desde que se levanta el terciopelo no me pregunte usted por qué empieza el choteo. Hay quien la toma con la decoración y dice: “Maravillosa perspectiva! ¡Que salga el de la brocha!” Veinte o treinta buenas almas sisean compasivas y hay quien grita: “¡Que es muy pronto! ¡Dejad que digan algo!” Comienza el diálogo y llega desgraciadamente el primer chiste, y ochenta voces, como si fueran una sola, hacen: “¡Aaah...”, y entramos francamente en el jolgorio. Se dice el segundo chiste, y... “¡Bravo, que salga el autor!”

Aparece un personaje a decir: “El conde de Lambertini aguarda en el salón”: “Que pase el conde. ¡Que no se detenga el conde!...” Aparece el conde, y vuelta la ovación: “¡Que hable el conde! ¡Que baile el conde!” La tiple canta: “en su amor estoy cautiva/su imagen está viva...”. Todo el mundo: “¡Viva! ¡Viva!” Y Dios la libre de rozar una nota, porque hay pollos que hacen el gallo; cuatro gatos que hacen el perro y, total, una noche felicísima, amenísima, divertidísima... Se corre la voz de que el estreno ha sido una juerga..., y a la noche siguiente, bofetadas por tomar localidades” [I].

Tampoco han de olvidarse las referencias constantes al público. Aunque se intenta presentar de manera burlesca, hacía una crítica solapada al respetable, al que se reprochaba su actitud y falta de paciencia. Los llamados *reventadores* abucheaban las obras y pateaban en el teatro si estas no eran de su agrado, causando la decepción de autores, empresarios y actores. En *La edad de hierro*, a propósito del libreto que ha escrito uno de los personajes, Mínguez, se explica el modo de proceder:

LUISA.-¿Cómo no viniste anoche?

ARTURO.-Porque estuve en el teatro viendo esa piececilla que echan ahora, *La mariposa azul*.

MÍNGUEZ.-(Mi obra, hablan de mi obra).

LAURA.-Y qué, ¿te gustó?

ARTURO.-¿Qué si me gustó? ¡Quiá! Es una verdadera porquería. (*Mínguez levanta la manopla para descargarla contra Arturito pero se arrepiente.*) Con decirte que los otros cuatro amigos y yo nos estuvimos chufando de la obra toda la noche.

LAURA.-¿Os burlabais? (*Vuelve Mínguez a levantar la mano*).

ARTURO.-¡Era una risa! Cada chiste que venía sacábamos la cabeza del palco y hacíamos Ki-ri-ki-ki (*Mínguez descarga un golpe en el sombrero.*) ¡Rediez! (*Asustado mira el suelo y luego mira arriba mientras se quita el bollo del sombrero.*) A ver...hagan el favor de no arrojar objetos, ¿eh? ¡Mucho cuidadito! ¿eh? [3.º, 4].

Al comienzo de *El cuarteto Pons* se escenifica también una situación pareja donde vemos a los intérpretes soportando abucheos y golpes de un auditorio descontento que incluso rompe sus instrumentos. Frente a estos, otros espectadores que pedían que la función continuara. Ante tal caos, la guardia de orden público hace su intervención y les aconsejan no dar conciertos en las salas de espectáculos. Esto lleva a los músicos protagonistas a una reflexión sobre la canción en España y concluyen que en este país no se tiene oído para partituras selectas y que la escena que han vivido es fruto de la “incultura del público”, acostumbrados a la “sensación grosera de machichas y garrotines” [1.º, 1]. A pesar de esto, su actitud es esperanzadora y confían en que algún día se valorará su arte. No obstante, se marchan fuera de España dejando aquí las “las-civas melodías canallas” y la “música inmunda” [2.º, 2].

Más directa es la reprimenda en *El alma de Garibay*, donde el personaje del mismo nombre se dirige directamente al público en una introducción de carácter meta-teatral en la que achaca las causas de estos males al carácter autóctono, pues en el extranjero ante todo se mantiene el respeto:

Pierda usted cuidado. Bueno, respetable auditorio: Yo traigo aquí una misión, y la voy a exponer sin retóricas ni poéticas, de modo que tengan la bondad de no impacientarse, y no hacer ¡aaah! si suelto un chistecito de retruécano, ni dar con los bastones en el suelo, ni hacer comentarios en alta voz. Hora es ya de que en España nos vayamos acercando a la medida y corrección de los públicos del extranjero. Recuerdo yo que en Londres asistí una noche al Alambra Theatre donde estrenaban un *vaudeville* en tres actos que no logró divertir al respetable ni cuatro minutos. Pues acabó la representación sin que se oyera una protesta, ni un bastoneo, ni una tos, nada, tan tranquilos, es más; se escucharon algunas palmadas débiles y el autor inglés salió a escena. Luego me enteré de que donde los espectadores armaban unos escándalos mayúsculos era en sus respectivas casas. Las mujeres gritaban a sus maridos: ¿Por qué me has llevado a ver una cosa tan mala? Los maridos pegaban a las criadas y a los niños, en fin, una catástrofe. ¿Ven ustedes? Eso es proceder con corrección, que raya la flema; los escándalos en casa [1.º, 3].

Tanto si los espectadores se comportaban convenientemente o no, lo importante desde el punto de vista del empresario Rigau era que llenaran las salas, ya fuera para aplaudir o para silbar, siempre que no causaran desperfectos [*Fúcar*, I]. Precisamente en esta pieza se ironiza sobre el asunto cuando el autor propone escribir un libreto original que atrajera precisamente por el pateo y no por su calidad artística.

La pintura de los las varietés y el music hall toma un cariz diferente siendo más dura y negativa y asociándose a la provocación, a lo pecaminoso, indecente e inmoral. El título de *El pícaro mundo* sugiere el marco en el que se engloban sus espectáculos y sus protagonistas. Cargado de tentaciones que acechan a los hombres de comportamiento recto y en los márgenes de la decencia, posibilita a los personajes liberarse de los yugos impuestos por la moral de la época. En esta obra Fidel, sometido a la vida anodina y opresiva impuesta por su mujer, toca las delicias de la noche y se regocija con sus bailes y espectáculos al margen de su mujer. Esta le tiende una trampa y termina por descubrir sus acciones al disfrazarse con una máscara y coquetear con él en uno de estos locales. Si bien aquí el final es edificante y Fidel recibe su escarmiento, en el caso de *Genio y figura* la situación se complica. Bedoya se ha enamorado de una mujer que trabaja en estos ambientes y su hijo se opone completamente a esta relación por no ser tolerable a ojos de la gente. Para salvarle y alejarle de su prometida, decide junto con

unos amigos visitar “forzosamente” y con abnegación estos locales que pinta en los siguientes términos:

PABLO.-¿Por la noche? ¿Por la noche? (*Mirando a un lado y a otro.*) Voy, hijo mío, a decirte toda, absolutamente toda la verdad... Anoche, Pepe de mi alma, afectadísimo, con un asco invencible, me atreví, ¡asómbtrate!, a entrar en ese salón de *varietés*, donde actúa, creo que se dice actúa, esa desdichada moza. ¡Fui, yo, yo!... Al salón Escarlata... ¡Calcula!

PEPE.-¡Por Dios, papá! ¡Cuánto sacrificio! ¿Y qué, pudo usted hablarla?

PABLO.-No quiero decirte, Pepe de mi alma, cuánto me arrepentí de verme en aquel antro inmundo, donde la bestialidad humana tiene tantas y tan salvajes expansiones. ¡Qué innobles gritos! ¡Qué feroces aullidos! ¡Me ahogaba, Pepito de mis entrañas, me ahogaba. Vi a una desgraciada bailando una danza soez, creo que se titula el garro... garrotín. Y oí que la que lo bailaba quería apostarse no sé que con la concurrencia. Y a todo esto, aquella desdichada, iba con una ligereza de ropas, que yo, avergonzado, asqueado, atolondrado, salí huyendo; y cuál sería mi aturdimiento que loco, sin saber lo que hacía, me metí en el escenario

PEPE.-¡Qué horror! [II, 1].

Sin embargo, el resultado no es el esperado y terminan frecuentando lo que tanto criticaban mientras que Bedoya no puede sino reprocharles su cinismo.

También *La carne flaca* se mueve en los mismos márgenes y nos presenta a un seminarista que, camino de Toledo para tomar los votos, hace una parada en Madrid a visitar a sus tíos. El chico, que es un dechado de virtudes, humilde y rechaza cualquier tentación terrenal, instigado por su tío y un amigo, pronto desecha este sólido planteamiento y su voluntad se ve quebrantada por mujeres y alcohol que desvían su intención inicial. Todos son susceptibles de caer en la tentación.

Por último, no debemos dejar de mencionar que algunas de las composiciones ya citadas cuentan con un valor metateatral en un sentido más estricto al incluir la puesta en escena de una obra dentro de su ficción, como *Fúcar XXI*²⁹, *El gran visir*, *El famoso Colirón* o *La realidad en el teatro*, entre otras. Esta última es además curiosa porque se trata de un diálogo ficticio que el actor establece con el público con el fin de reflexionar sobre algunos aspectos del teatro.

²⁹ Fuente Ballesteros señala que el segundo cuadro de la pieza, en el que el empresario pide que se escenifique una parte de la obra, se puede considerar como el germen de la idea posteriormente desarrollada en *La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca [1994: 171].

CAPÍTULO 3

EL TEATRO DE ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ Y SU CIRCUNSTANCIA

3. 1. TEMPORADAS Y HORARIOS: LOS ESTRENOS

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, en tanto que el teatro constituía uno de los pilares del ocio madrileño, las representaciones se sucedían durante todo el año, incluso en verano, cuando los recintos estivales suplían a los fijos, cerrados entonces, y aliviaban al aire libre los calores de la capital. Existían varias temporadas: la de invierno, que se iniciaba en torno a septiembre u octubre y llegaba hasta la Semana Santa; la de primavera, que, tras la pausa exigida por la religiosidad, se adentraba en el mes de junio; y la estival, en julio y agosto, cuando las funciones se trasladaban a los ya citados teatrillos provisionales [Versteeg, 2000: 90].

Estrenar en un periodo u otro no era algo banal. Ciertamente es que la elección no dependía directamente de los autores, sino de los empresarios, de ahí que las piezas de Enrique García Álvarez y sus colaboradores se distribuyeran por todo el calendario. A pesar de que el público no variaba, presentar una zarzuela, un juguete o un sainete en unas fechas u otras podía tener consecuencias en su aceptación. Así, por ejemplo, *La locura de Madrid* se llevó a escena a mediados del mes de febrero. Pese a que su esquema repetía el de otras de las creaciones de nuestro autor y del teatro imperante, no convenció. Las causas quedaban claras para el crítico de *La Época*:

Me explico las protestas contra *La locura de Madrid*, por la repetición de obras de este corte en la presente temporada. Hay que considerar que el público de los estrenos es el mismo. Las facecias o las gracias de estas obras, la primera vez agradan, o si no agradan por completo, hacen reír profundamente. ¡Qué ocurrencia! -decimos- o ¡qué disparate!, y soltamos el trapo. La segunda vez agradan menos, y repitiéndose, llegan a empachar y hacerse intolerables. Si *La locura de Madrid* se estrena a principios de temporada, habría sido lo que se llama un éxito de risa, para excusar toda responsabilidad intelectual en estos triunfos fisiológicos. Su mal ha sido llegar tarde, después de los *Verdugos* y los *Bravos* [A., 1917c: s.p.].

No sucedía igual en diciembre, en los albores de las Navidades, periodo en el que se acusaba a los espectadores de ser especialmente benevolentes, aun cuando la calidad de los escritos descendía notablemente a juicio de muchos. Para García Álvarez,

dicho mes fue uno de los más fructíferos, con alrededor de veinticinco estrenos documentados. De todos ellos, seis, *La torta de reyes*, *Sombras chinescas*, *Las cacatúas*, *La catástrofe de Burgos*, *Los íntimos* y *Clara Luna*, se produjeron la misma Nochebuena; unos cuantos, como *El iluso Cañizares*, *Fúcar XXI*, *La frescura de Lafuente* o *Juanito y su novia*, en los días previos a tan señalada fecha, y otros tantos a lo largo de ese mes. Las críticas publicadas en la prensa con posterioridad a sus funciones nos revelan una clara predisposición del público al aplauso. Desde las páginas de *El Imparcial*, y con motivo de *La torta de reyes*, se resaltaba que el apropósito estaba destinado expresamente para la Nochebuena, y que ninguno de sus asistentes “se creía con derecho a otra cosa que a que se le hiciera reír” [Ciuti, 1901: s.p.].

Más duro era Díez Canedo, ferviente detractor del género chico, quien en un artículo publicado tras la *première* de *El verdugo de Sevilla*, obra al alimón de García Álvarez y Muñoz Seca, reflexionaba sobre los derroteros que había tomado el teatro de la Comedia, donde anteriormente el famoso actor Emilio Mario se había preocupado por la propiedad escénica o la actriz Rosario Pino había sido adalid de las comedias de Benavente. Tras pasar por sus tablas el teatro francés y el teatro de boulevard, todos los años, con la llegada de los turroneos, interrumpía este arte “fino” de producción nacional o importado para que el “vaudeville gordo o sainetón” hiciese las delicias de “los espíritus cándidos en que el optimismo de los días pascuales buscan un acrecentamiento de inocente solaz” [1968: 243]. Sin embargo, lo curioso es que esta pieza no se estrenó en plenas Navidades, sino a mediados de noviembre. Ya por entonces los empresarios se preparaban para recaudar su aguinaldo. Muestra de ello es la reseña recogida en *El Imparcial*, que acusaba a *Genio y figura* de cierta ligereza y la consideraba más apta para las fechas venideras:

- ¿A cómo estamos hoy?
- Según el almanaque por que se rija usted.
- Entonces precisaré la pregunta, ¿a cómo estamos hoy en el teatro de la Comedia?
- A 24 de diciembre por la tarde.
- Coincidimos en la fecha.
- Sí, señor. Las navidades teatrales se han anticipado aquí este año con un mes y pico de delantera.
- El que da primero, da dos veces [Laserna, 1910: s.p.].

Menos cómica era la de *Larrea y Lamata*, en *La Época*, allá por octubre:

Por obra del señor García Álvarez se han adelantado este año las Pascuas. Pero, ¡qué Pascuas, santo Dios...! Esas Pascuas, como se sabe, cuando los teatros, tácitamente, convienen en suspender lo que pudiéramos llamar *garantías literarias*. Ciertamente se le puede objetar que, a estos efectos, todo el año es Pascua, ya que la irresponsabilidad artística y la bagatela rigen casi continuamente nuestras escenas [M.F.A., 1922: s.p.].

Los comentarios eran similares pasada la festividad. *Mi papá*, que vio la luz en enero de 1910, cosechó las siguientes opiniones:

Esta obra fue escrita expresamente para la temporada de Pascuas, con lo cual ya declaraban modestamente los autores que no venían a descubrir ningún mediterráneo ni a romper ningún molde [...] Aplazado el estreno, por motivos que no son del caso, ni nos importan nada, se decidieron Arniches y García Álvarez, aunque con mucho miedo, a probar fortuna pasada la época propia del pavo y del turrón, dioses protectores de las comedias de Navidad. Pero el turrón y el pavo extendieron su sombra benéfica y les fueron propicios [...] El público, sin reparar en el almanaque, se dio por satisfecho, y esto prueba: o que la obra es de todo tiempo o que son Pascuas todo el año [J. de L., 1910a: 2].

En relación con los horarios de las representaciones, se procuró sujetarlos a las normativas vigentes, que se modificaban con frecuencia debido a los esfuerzos de las autoridades para no demorar el cierre de los recintos y evitar, por cuestiones de orden público, que se produjera de madrugada. Como dato significativo, en torno a 1890, en el Apolo¹ había cuatro sesiones que se sucedían desde las ocho y media hasta las once y media, con una hora de duración cada una [Deleito y Piñuela, 1949: 178]². En la temporada de 1891-1892 se retrasaron hasta las nueve [Ruiz Albéniz, 1953: 190], y en 1896 se adelantaron media hora para que concluyesen antes de la una y acatar la legislación sobre el fin de espectáculos [1953: 248]. En 1899 se establecieron tres representaciones por la tarde y otras cuatro a las ocho y media, diez y cuarto, once y cuarto y doce y media [1953: 295]. El panorama era, por lo tanto, muy variable.

¹ Hacemos mención al caso del teatro Apolo porque era uno de los más destacados, pero cada coliseo tenía sus propias estrategias.

² Comenta Deleito y Piñuela que los horarios españoles distaban un poco de los de su época. A las ocho y media, muy pocos madrileños habían cenado, de ahí que no acudieran a los teatros tan temprano. Las dos primeras funciones quedaban prácticamente semidesiertas y solo a partir de la tercera empezaba la animación. Además, el hecho de que las representaciones finalizaran tarde no era un gran problema para el ritmo de vida de muchos, si tenemos en cuenta que, por ejemplo, en las oficinas, se entraba a trabajar a las once. El problema de los ciudadanos, especialmente para los que residían en la periferia, era el de los tranvías, que acababan su servicio antes de la salida del teatro [1949: 178-179]. No obstante, los que verdaderamente disfrutaban de la noche eran los de clases altas, a quienes la ociosidad les permitía cualquier licencia.

Además, no todas las franjas horarias gozaban del igual éxito ni contaban con el mismo público. La primera era la menos concurrida, de ahí la maniobra del Apolo de colocar las piezas mejor acogidas en la primera y última función, quedando la segunda reservada para los estrenos. La selecta cuarta, a la que nos hemos referido en capítulos anteriores, arrancaba regularmente con posterioridad a lo indicado y era todo un acontecimiento social [Versteeg, 2000: 90]. Según Deleito, en los tiempos de máximo apogeo del género chico no solía empezar antes de la una y se extendía hasta más allá de las dos de la madrugada [1949: 179], pues conforme avanzaba la noche se iba acumulando retraso. Esta demora respondía a diversos factores, entre ellos el entusiasmo de los asistentes ante determinados números musicales, que obligaba a los intérpretes a repetirlos. También, la entrada y salida de espectadores de las sesiones consumía cierto tiempo [Versteeg, 2000: 107]. Este retardo que irritaba a la concurrencia llegó a constituir un rito previo, y la espera en los pórticos del Apolo era casi tan importante como el espectáculo en sí [Espín Templado, 1995a: 76]. Cuando concluía la cuarta, Fornos³ era uno de los locales más populares y afamados y, junto con otros cafetines aledaños, acogía a los trasnochadores de la capital.

Ya la propia denominación de *género chico* reparaba en una de las características esenciales con las que había nacido, la brevedad de sus manifestaciones, teóricamente ajustada a las coordenadas del teatro por horas o secciones. Sin embargo, la culpa no recaía siempre en razones externas como las citadas, sino en los propios creadores. Desde las páginas de los periódicos y revistas del momento era habitual que se incidiera negativamente en la duración de la función cuando esta sobrepasaba las dimensiones esperables, cuando la gente había reído de buena gana sin importarle que se excediese más de la cuenta, o cuando la acción resultaba lánguida o escasa incluso para la hora estipulada.

Con respecto a lo primero, múltiples son los ejemplos que atañen a García Álvarez y sus colaboradores. De *Congreso feminista* se decía que “un poquito más aligerada la obra, sería un reparo menos que se le podría echar en cara, porque hay que advertir que desde que se levanta el telón hasta que cae, transcurre cerca de hora y media” [Figarillo, 1903: 3], y de *El cabo Pinocho*, que era un abuso que se prolongara hasta las dos horas teniendo en cuenta que se había anunciado como composición en un acto [Anó-

³ Sobre los cafés y tertulias puede consultarse la información contenida en el capítulo introductorio.

nimo, 1917k: s.p.]. Entre las consecuencias que acarreaba una alargamiento desmedido estaba la disminución del efecto cómico, tal y como se le recriminaba a *El fresco de Goya* [El Bombero de Guardia, 1912a: 2]. Además, esto era especialmente frecuente en los trabajos de García Álvarez con Arniches, pero la solución no era difícil. Lo evidencian las siguientes alusiones:

Lo que perjudica a *El trust de los Tenorios* es, ante todo y sobre todo, sus excesivas proporciones. Este defecto suele ser general en todas las obras de Arniches. Lo que prueba que siempre dispone de tela abundante para hacer no uno, sino muchos actos. El remedio es sencillo, ¡la santa tijera! Hay que cortar mucho y hay que cortar bien. Y puestos a cortar, no estaría de más que suprimiesen también algún número de música. La representación dura hora y media, y para que el público soporte, sentado, tanto tiempo se necesita un *Alma de Dios*, y *El trust de los tenorios* no llega a *Alma de Dios*, ni con telescopio [Anónimo, 1910p: s.p.].

En esto, Arniches y García Álvarez han pecado otra vez por donde siempre suelen pecar, sobre todo en noches de estreno, ya que luego suele entrar en sus obras la tijera llena de piedad para el público. Sin miedo a error, puede afirmarse que sobra la mitad, por lo menos, del libro de *Gente Menuda* [Miquis, 1911: s.p.].

No obstante, si el libreto agradaba al concurrente, la duración no era obstáculo para la buena acogida. Floridor, desde el *ABC*, mostraba su “impagable gratitud” por las tres horas de divertimento que proporcionó *Mi papá*, a la que tildaba de ligera, agradable y capaz de mantener la hilaridad del respetable [1910: 10]. Semejante fue en otras piezas como *El príncipe Casto*, que con “¡¡¡siete cuartos de hora!!!” no produjo ningún cansancio en los asistentes⁴ [Anónimo, 1912a: 8]; de *Pastor y Borrego*, que consiguió sobrevivir sin dificultades durante dos horas gracias a la facilidad de los autores para enlazar los chistes [Anónimo, 1914s: s.p.]; o de *Clara Luna*, que sostuvo el júbilo de los espectadores las tres horas que ocupó [Anónimo, 1925c: 5]. En todo caso, no debemos olvidar que, coincidiendo con la tendencia del género chico, los autores se inclinaban por escribir en varios actos de acuerdo con los nuevos gustos imperantes, por lo que la duración, poco a poco, dejará de quedar sujeta al canon inicial.

⁴ En todo caso, las opiniones podían variar dependiendo de los críticos. Lo que unos calificaban de acierto, otros lo tachaban de error. Así, con respecto a *El príncipe Casto*, *El Liberal* apuntaba que convenía “reducir un poco sus dimensiones pues resulta muy larga, y los cortes pueden hacerse en el principio del segundo cuadro, que es donde la acción se arrastra un tanto y pesa en la atención del público” [L., 1912a: s.p.].

3. 2. EL TIEMPO EN LA OBRA DE ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ

Junto con el espacio, el tiempo alcanza una dimensión particular en el teatro. Aunque algunos estudiosos parten de la idea de que el espacio está dotado de una mayor especificidad, el tiempo no debe relegarse a un segundo plano. Si sus supuestos residen en que el drama está pensado para ser representado en un espacio concreto y convencional, del mismo modo estos argumentos podrían aplicarse para otorgar el relieve pertinente a la temporalidad y abordarla también como categoría definitoria en el teatro, ya que el texto se concibe igualmente para ser llevado a escena en un tiempo presente, convencional y limitado [Bobes Naves, 1997: 362-363]. Tampoco es adecuada la apreciación comparatista de que en la narrativa este componente adquiere mayor importancia que en la dramaturgia. Bien es cierto que las posibilidades del tiempo dramático resultan menores que en la novela o el cine, pero no tanto como se piensa [García Barrientos, 2001: 81-82]. Debido a su expresión basada en el diálogo, las restricciones más llamativas se manifiestan a la hora de oponer el pasado al tiempo actual, puesto que el diálogo es habla en situación, en riguroso presente, y es siempre directo [Bobes Naves, 1997: 365].

Conforme a lo señalado, entendemos el tiempo como un elemento arquitectónico del drama que constituye, junto al espacio, el llamado *cronotopo*, que en concurrencia con las otras unidades adquiere un valor u otro en cada pieza [Bobes Naves, 1997: 364].

De modo similar a como sucederá en la clasificación del espacio, la diferenciación de los tiempos del drama es complicada y adapta su denominación según los estudiosos⁵. En la medida en que nuestro trabajo no pretende ser un tratado teórico sobre este aspecto, dejaremos de lado las disquisiciones acerca de este campo y afrontaremos el examen del tiempo en varios niveles. En primer lugar, una vez que nos hemos acercado a los horarios de las funciones, apelaremos a la distancia temporal, esto es, observaremos si la época en la que se inscribe el enredo se percibe como cercana al especta-

⁵ Bobes Naves diferencia entre *tiempo de la historia*, tiempo del discurso o tiempo literario, que no puede extenderse más allá de lo que dura el espectáculo; *tiempo de la representación*, fijado en las convenciones de cada época y cultura; y *tiempo teatral*, resultado de la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la representación [1997: 370]. Por su parte, García Barrientos distingue entre *tiempo escénico*, correspondiente al de la representación; *tiempo diegético*, o tiempo de la fábula que mentalmente reconstruye el espectador, y *tiempo dramático*, de carácter artificial, que resulta de la relación que contraen los anteriores [2001: 82]. No obstante, en una obra previa y más específica para el análisis de este componente en el drama, el mismo autor recalca la existencia de un *tiempo real*, que podía ser físico o psíquico; un *tiempo crónico*, bien objetivo, bien subjetivo; y un *tiempo lingüístico*, de carácter intersubjetivo [1991: 141].

dor o, por el contrario, ajena a sus circunstancias. En un segundo apartado, nos interesaremos por la aparición de fechas específicas, días u horas, así como su grado de concreción y su significación. Finalmente, centraremos la duración total de la obra, que, siguiendo a Bobes Naves o a García Barrientos, llamaremos *tiempo teatral* o *dramático*, esto es, los días, horas, meses o años que abarca la trama y cómo se consiguen ajustar a la representación. Para ello, analizaremos recursos como la elipsis, la suspensión, las pausas, etc.

3. 2. 1. UBICACIÓN TEMPORAL

La distancia temporal nos permite poner en relación dos localizaciones, la de la escenificación, instante real que viven los espectadores, y la revelada en el argumento. En este sentido, distinguimos entre dramas contemporáneos, con una distancia cero entre ambas; retrospectivos, que nos trasladan al pasado; prospectivos, de carácter futuro; y dramas ucrónicos, ilocalizables en el tiempo [García Barrientos, 2001: 113].

El género chico potenció la identificación entre público y aquello que se mostraba en escena. Frente a la zarzuela grande anterior, el sainete lírico⁶ y géneros breves colindantes se inclinaron por la acción contemporánea respondiendo a su deseo de “ser trasunto de la vida ciudadana del momento, aludiendo a músicas, sucesos, lenguaje, modas y tipos de todos conocidos en el aquí y ahora absolutos. La indicación *época actual* es casi sistemática en las acotaciones iniciales, aunque en muchos casos se considera innecesaria por obvia”. La modernidad de estos textos queda patente por la mención constante al día a día. “Este carácter que podríamos llamar noticioso del sainete forma parte esencial de su atractivo inmediato. Nombres de políticos y cantantes de ópera, de bailarinas y cupletistas, marcas de productos comerciales, alusiones al naciente cine, al Teatro Real, a los problemas municipales, a las visitas de artistas extranjeros famosos, a los precios y a las modas en el vestir y en las costumbres, citas musicales de zarzuelas y óperas, de cuplés y de cantes populares, y muy especialmente de bailes, de los bailes que hacían furor en los salones, tanto populares como elegantes, en los menderos de las afueras y en el Palacio Real. Cada alusión de este tipo significaba un chispazo de comunicación con el público” [Barce, 1995: 207].

⁶ Barce realiza sus apreciaciones al respecto del sainete lírico, pero pueden ampliarse al resto de los géneros breves cultivados en la época.

Otro aspecto que evidencia la actualidad de los contenidos es la esporádica penetración de los actores en la acción, práctica que se remontaba a los tiempos de Ramón de la Cruz. Pese a ser menos acusado que en sus orígenes dieciochescos, se deja cierto margen al intérprete para que pueda incorporar morcillas o frases de su propia inventiva que remitían a asuntos candentes [Barce, 1995: 210]. Los detractores de esta práctica criticaban su tendencia a lo soez o la ofensa al decoro y a la decencia de estos enunciados, pero lo cierto es que constituían un recurso efectivo cuando se intuía que la pieza estaba decayendo o carecía de escenas interesantes. Así, podían gastar bromas a sus compañeros para ponerles en apuros, de los que tenían que salir airoosamente, o hacer llamadas de atención directamente al público si estaba despistado en otros quehaceres [Versteeg, 1999: 71-73]. Sin embargo, comprobar y justificar esta habilidad es tarea ardua, ya que dichas intromisiones no se reflejaban en los libretos y, además, eran modificadas según la ciudad y los espectadores ante los que se representaba.

Teniendo en cuenta el carácter novedoso de dichas manifestaciones, debemos recordar que el género chico no pretendió plasmar de forma directa y explícita estos tiempos de escasa prosperidad abordados en el capítulo anterior. Su cometido no era ese, sino proporcionar un rato de risa y hacer olvidar los males del país a los que cada noche se sentaban en el patio de butacas. Bajo la imagen festiva, las alusiones a lo social, político y económico aparecen por doquier, así como el reflejo dulcificado de la vida de la época. Del contexto histórico los libretistas toman aquello que necesitan para avivar el sentimiento patriótico del público de la Restauración, pero el verismo de estas obras es solo un mito y conviene tener cuidado al hablar de su valor documental [Versteeg, 1999: 66]. Para Salaün, este modo de captar el ambiente es relativo, en tanto que es sometido a un proceso de idealización justificado por las exigencias literarias de un teatro que apostó por lo ligero: “Hay que hablar, en el caso del género chico y de la zarzuela, de una empresa de distorsión de la realidad y de mistificación radical”. El estudioso matiza que es necesario separar términos como los de realismo, costumbrismo o casticismo. Mientras que el concepto de realismo le resulta algo ideologizado, ajeno a lo neutral y a lo objetivo, el de costumbrismo lo asocia a un ensalzamiento de la realidad, y los de casticismo o populismo, que no contempla como sinónimos, vendrían reforzados por una fuerte carga ideológica [1995: 206].

García Álvarez se inclinó por seguir las líneas marcadas por este tipo de manifestaciones y escribió un teatro plenamente inserto en sus circunstancias. Su esencia consistía en transmutar la vida cotidiana en ficción dramática de manera que, algo trastocada, resultase familiar y cercana al espectador, que ve en ella reflejadas sus propias peripecias. Únicamente en una mínima parte de su producción, que estudiaremos con posterioridad, se sirvió de realidades relativamente alejadas de su tiempo.

Alrededor de cincuenta piezas señalan explícitamente esta contemporaneidad mediante la indicación “época actual”, que puede ser sustituida por otras expresiones como “época, la presente”, en *El maestro Vals*, o “a comienzos del presente”⁷, en *Churrro Bragas*. A veces, el propio subtítulo cumple la misma función localizadora, como ocurre con el epígrafe “revista de actualidad” de *Figuras del natural*⁸. La presencia de la acotación inicial no eximía de añadir otras menciones que actuaban como refuerzo. Curioso nos parece el caso de *El niño judío*, donde se persigue el efecto contrario. A pesar de apuntar previamente que la trama acaecía en la época actual, después este dato es parcialmente anulado por el autor: “Aunque los hechos suceden en 1917, siempre es conveniente, para mayor efecto teatral, que en cuanto a la composición del cuadro no se sujete a la época determinada” [I, 2.º, 1]. Nuestro comediógrafo tomaba en consideración que los personajes se habían dirigido a Alepo, en Jerusalén, donde mostrar unas costumbres y modos de vida idénticas a las españolas resultaba incongruente para una ciudad totalmente diferente, de ahí que prefiriera la neutralidad.

Sin embargo, salvo en algunos casos que veremos más adelante, el grueso de sus trabajos omite cualquier advertencia, y la temporalidad del argumento se deduce solo a través de los parlamentos de los personajes y de las informaciones contenidas en las otras acotaciones. En este sentido, diferenciamos entre las referencias precisas y documentables en fechas concretas, y las de carácter general al ambiente, a los hábitos de vida, a las costumbres, etc. Ahora bien, conforme nuestro autor madura como literato, resultan más abstractas y difíciles de identificar.

La política se erige como uno de los elementos más eficaces para recrear este periodo, bien a través de sus figuras más emblemáticas o mediante la inclusión de hechos

⁷ Esta referencia resulta algo ambigua, pues, aparentemente, puede aludir al mes, al año o al siglo. Todo parece indicar que se refiere al año, ya que si se tratara del siglo tendríamos que remontarnos a comienzos del XIX, puesto que la obra data de 1899 y los sucesos y la forma de vida de los personajes que se muestran no se corresponden con ese momento.

⁸ El subtítulo completo es “revista cómico-lírica de actualidad”.

de notable repercusión en la historia española. Los nombres de los ministros y altos mandatarios del país desfilan por las páginas de unos libretos que, normalmente, con un aire cómico y un toque de ironía, ponen en entredicho su gestión. Cualquier tipo de obra era susceptible de recoger en sus páginas a estas personalidades del momento, siendo el género de la revista, tanto de actualidad como política, uno de los más proclives a reflejar la disconformidad con el sistema⁹.

Rozando lo grotesco, en *Los cocineros* se acudía al peroné de Sagasta, quien había sufrido la rotura de una pierna, y a otras lindezas que contribuyeron al éxito de la zarzuela junto con las continuas alusiones a los figurones políticos [Íñiguez Barrena, 1999: 34]. En *Los niños llorones* se hablaba de Silvela y Gamazo. Con motivo del Carnaval que se insertaba en la trama, los disfraces aparecían por doquier. Por lo que se deduce del texto, debía de ser habitual en estas celebraciones utilizar máscaras de las figuras más relevantes de la vida pública. El personaje de Peláez explicaba cómicamente que, en su ímpetu por festejar, había tirado una serpentina a Sagasta, que paseaba en un coche familiar, y que le había acabado dando a Gamazo, que iba detrás en una berlina [3.º, 2]. No era muy diferente lo que sucedía en la ya citada *Los cocineros*, donde uno de los participantes de la fiesta se iba a disfrazar de Cánovas con el fin de aprovechar una careta antigua. Su compañero se mostraba escéptico ante su decisión y le instaba a que hiciera una serie de modificaciones en su máscara, pues desde el año anterior Cánovas había cambiado mucho, a lo que le respondía que si hacía más reformas, con el doble sentido a la actividad política de esta figura, lo mataban [1.º, 11]. Siguiendo la misma línea burlesca, en *El pícaro mundo* aparecía un perro feo llamado *Villaverde*. Cástula, su dueña, venía de empadronarlo muy indignada por haber tenido que sufrir las “cuchufletas” de los empleados, quienes le habían cuestionado sobre el animal con preguntas como si tenía novia, si era faldero, o si iba a dimitir pronto [1.º, 2]. Otras menciones son las de Silvela y Sagasta en *La boda* [1.º, 3]; Lerroux o Maura en *La tragedia de Laviña* [I], etc. Lo esencial es que, conforme van mutando los gobiernos, los nombres se van sucediendo para no perder el contacto con la realidad.

Al hilo de lo anterior, las referencias a la política podían además quedar contenidas en las composiciones musicales, especialmente en los cuplés y sobre todo a partir de

⁹ Téngase en cuenta que el contenido político de revistas como *Los presupuestos de Villaverde*, *Los presupuestos de Ex-Villapierde* o de *Historia Natural* ha sido abordados por extenso en el capítulo anterior, de manera que no volvemos a repetir aquí sus alusiones.

1898. Igual que sucedía con el texto, si la obra se prolongaba en cartel, la letra de las partituras tenía que modernizarse para producir algún efecto [Barce, 1995: 209]. En *La luna de miel* una de las canciones versaba sobre la labor de Silvela y Villaverde. El primero no salía muy bien parado, pues la opinión de la gente era que debía dejar este *tinglao*. De su compañero se reconocía el talento, puesto en entredicho por muchos [4.º, 1]. Tres años después, en 1905, en *El perro chico*, y con un tono más ácido y crítico, Villaverde seguía siendo el preferido para los cantables. No obstante, los juicios hacia él no eran tan desfavorables, y se le calificaba como un genio aun siendo un cabezón que había perdido la “chaveta” con la “*itericia* de la peseta” [3.º]. También en las ya abordadas *Historia natural*, *Los presupuestos de Villaverde* y *Los presupuestos de Ex-Villapierde*, lo político se conjuga con lo lírico. En la segunda, fueron muy afamados los cuplés de “El Cisco”, denominación del carbón que se usaba para encender los braseros. Se trataba de un personaje simbólico cuyos parlamentos acompañados de música rozaban el mal gusto, pero eran efectivos por su carácter cómico [Gómez Labad, 1983: 494-495]. Entre otras cosas, decía que, en vistas del calor que apretaba en Madrid, los ministros se iban a la mar en busca de algo que salvara al país, y enumeraba así a varios de ellos y sus destinos [4.º, 6].

En segundo lugar, otra posibilidad para situar el enredo es la inclusión de sucesos históricos y actuaciones políticas más concretas, como los ya comentados acerca de los presupuestos de Raimundo Fernández Villaverde o de la guerra en la que el país estaba envuelto en defensa de las últimas colonias, que se intentaba desdramatizar en *Sombras chinescas*, extravagancia de 1896 con un corte similar al de la revista. Por su parte, *La luna de miel* también se hacía eco de hechos contemporáneos. Presentada en julio de 1900 con ciertas dosis de reivindicación social suavizada, traía a escena la problemática relacionada con los comerciantes, especialmente los ambulantes. En la pieza, los vendedores más combatientes proponían un levantamiento, y los más moderados apoyaban medidas pacíficas como pactar con la Unión Nacional, relegando las actuaciones violentas solo para el caso extremo de que el gobierno hiciera oídos sordos a sus peticiones. Los personajes, en definitiva, planteaban sus quejas ante la prohibición española de vender en las calles, argumentando que en otros países como Turquía esto sí era factible. Al margen de la ficción, con el precedente de la reforma presupuestaria de Villaverde, los comerciantes e industriales medios de comienzos del XX habían quedado

claramente desfavorecidos. La comisión permanente de las Cámaras de Comercio decidió convocar una Asamblea Nacional de Productores para solventar el conflicto. Había quienes respaldaban una acción más directa sobre el poder y quienes secundaban manifestaciones y huelgas de diversa índole. Fruto de esta reunión surgió la Unión Nacional, cuyo cometido era, entre otros muchos, transformar los procedimientos administrativos, forjar una política económica vigorosa o mejorar la condición de las clases obreras. La Unión, que acabó fusionando la Cámara de Comercio con la Liga Nacional, se instituyó en marzo de 1900 [Cheyne, 1967: 253-263], apenas cuatro meses antes de su estreno. En su fundación fue destacada la participación de Costa, quien sentó las bases, y de Paraíso, a los que nos remite el libreto.

En septiembre de 1904 entró finalmente en vigor una de las leyes diseñadas meses antes durante el gobierno de Antonio Maura, la del descanso dominical, que implicaba un gran logro para las masas obreras. Con ella se declaraba no laborable este día de la semana [Nuñez de Arce y Tuñón de Lara, 1970: 166]. En realidad, se perseguía volver a fijar una práctica común en España hasta el siglo XIX, centuria en que se suprimió. Como toda reforma, contó con sus detractores y sus partidarios. *El delirio dominical*, en octubre del mismo año, un mes después de la normativa, no podía estar más a la última. De ella se desprendía que Maura, al que se calificaba como hombre de gran talento, dejaba claro con esta ordenanza que la gente estaba cansada [1.º, 4].

Otro ejemplo es *El ratón*, que data de 1906. Un señor llega al taller de unas jóvenes modistillas, a las que intenta cortejar mientras trabajan. En uno de sus acercamientos, le dice a una que lleva loco por ella desde la Conferencia de Algeciras [I]. Las principales naciones europeas, Estados Unidos y Marruecos se reunieron en la ciudad de Algeciras para solucionar algunos aspectos de la política colonial. En ella, Alemania quedó perjudicada al no lograr sus propósitos territoriales, lo que incrementó considerablemente el clima bélico que acabaría desembocando más tarde en la Primera Guerra Mundial [González Alcantud y Martín Corrales, 2007: 9]. Esta sutil mención, junto con otros pequeños detalles de menor importancia, certifica la actualidad de la obra.

Independientemente de que las referencias políticas se inscriban en los parlamentos de los personajes o en los cantables, y de que sean más o menos generales, apreciamos una progresiva disminución de aquellas conforme García Álvarez va alcanzando su madurez literaria. Esto pudo deberse a la propia evolución de los géneros, en tanto

que la revista y otras manifestaciones parejas fueron eclipsadas en el panorama teatral, y a ciertos atisbos de estabilidad en la vida política que, no exenta de conflictos y crisis, logró asimilar el sistema bipartidista en el periodo postrero al desastre del 98.

Otra manera de acortar la distancia temporal con los espectadores es la incorporación de datos metateatrales y del mundo de la música y la cultura. Por las páginas de García Álvarez, los personajes, mientras realizan sus tareas diarias, tararean melodías de libretos y hablan de grandes éxitos zarzuelísticos de sobra conocidos por todos. Barce, en su magnífico artículo sobre el sainete lírico, resaltaba este empleo de materiales “familiares” y lo ejemplificaba con algunos fragmentos de nuestro autor: “En *La boda*, Exuperancio toma la guitarra y canta el ‘tango del Lerele’. Al comienzo de *Alma de Dios* el señor Matías canturrea ‘Yo que siempre de los hombres me reí’ de *El rey que rabió* (Miguel Ramos Carrión y Vital Aza/Chapí, 1891) [...] y en el cuadro tercero, ‘un músico ciego’ que pasa tocando el violín interpreta el *Vals de las olas* (de Juventino Rosas)” [1995: 221]. Ahora bien, tal y como vemos, no siempre nos remiten al presente inmediato, por lo que puede disminuir su capacidad localizadora, que, sin embargo, nunca desaparece por completo. En la primera escena de *La casa de las comadres*, una de las mujeres que reside en el edificio de vecindad que se emplea como escenario está tendiendo la ropa y realizando sus quehaceres. Para amenizar el rato, comienza a entonar los más famosos pasajes de *El dúo de la Africana*¹⁰ o de *La verbena de la Paloma*¹¹, que se estrenaron en 1893 y 1894 respectivamente, apenas tres y dos años antes. Su poder evocador pierde fuerza cuando más tarde, en 1917, *El último Bravo* trae a colación de nuevo *El dúo de la Africana* [III]. En el juguete una chica se finge amnésica ante su familia y amigos. Por despiste, comienza a canturrear una de las canciones de esta obra, por lo que todos piensan que está recobrando la memoria. Habían pasado más de veinte años desde la confección de la pieza, pero formaba parte del patrimonio cultural de toda una generación que la seguía teniendo en mente. En este caso, el personaje no canta en

¹⁰ *El dúo de la Africana*, con letra de Echegaray y música de Fernández Caballero, logró una resonancia excepcional, hasta el punto de mantenerse en cartel durante tres años. Su importancia, según Deleito y Piñuela, fue solo comparable al éxito de *La Gran Vía*. Igualmente, opinaba que sus cantables fueron superiores a su texto gracias a la riqueza y frescura de su inspiración [1949: 219-223].

¹¹ Aunque *La verbena de la Paloma* fue mencionada con anterioridad a propósito de los géneros, aprovechamos para resaltar la repercusión que tuvo esta pieza. Deleito y Piñuela califica esta obra de Ricardo de la Vega con música de Bretón como un “sainete lírico prodigioso” que plasmaba “el alma popular de Madrid, como no se había hecho antes, como no se hizo después, como acaso no se hará jamás”. Así, 1894, año de su estreno, supuso una fecha cumbre no solo en la colaboración de sus autores, que se penetraron en diálogo y pentagrama como nunca, sino en la propia historia del género chico [1949: 227].

escena, sino que simplemente se comenta el suceso. En *El palco del Real* los protagonistas van a asistir a una función de tan afamado teatro, y en los instantes previos a su partida hacia el espectáculo recuerdan algunos de los cantables más destacados de la época y entonan melodías de *La verbena de la Paloma* y *La revoltosa* entre otras¹². Ahora bien, en ocasiones este recurso es ficticio, y las zarzuelas que se enumeran solo son resortes cómicos carentes de correspondencia con la realidad, como se hace en *El señor Pérez*, donde se busca ese toque risueño cuando se citan las inventadas *El padre del alcalde*, *La madre del cordero* o *El hijo de su excelencia* [6].

Del mismo modo, García Álvarez nos remite con asiduidad a figuras célebres de la vida pública, generalmente relacionadas con el mundo artístico. Así, por ejemplo, en *El gran visir* o *Los cocineros*, se recuperaba al actor Rafael Calvo¹³ y se le calificaba como un grande y consolidado intérprete. Además, en la primera de las dos se deduce la rivalidad que debió de existir entre él y su compañero García Valero¹⁴ [*Visir*, 1.º, 8]. Igualmente, en *La edad de hierro* se rememoraba su gran labor interpretando *La vida es sueño* [2.º, 1]. No obstante, no es el único centro de interés y se observa cierta inclinación por otras figuras como el *Bombita Chico*¹⁵, ilustre torero de afamada gallardía, que se encuentra en *Congreso feminista*¹⁶ [3.º, 1] y *El ratón* [I]. Más simpática nos resulta la manera de introducir al crítico del *Heraldo*, Ciuti. En *La boda*, durante la celebración del enlace que da título a la pieza se hace entrega de unas flores con una extraña y rimbombante inscripción que, según el personaje de Exuperancia, parecía dirigida a la sección recreativa de dicho periódico antes que para la ceremonia. Ante tal situación, Victorino se pregunta que “quién habrá sido el Ciuti que ha enviado esta charada” [2.º, 4]. En definitiva, los nombres que ilustran las páginas de García Álvarez son tan numerosos

¹² No hemos podido localizar a qué obras pertenecen todos los versos que se incluyen en la pieza. De algunos solo hemos alcanzado a descifrar el nombre de la composición, pero no el del libreto donde estaba inserta. Es el caso de “El tango de los lunares”, cuya melodía se correspondía con “Tengo dos lunares, / el uno junto a la boca / y el otro donde tú sabes”. Fue interpretado por Isabel Bru en el marco de lo que se denomina *género ínfimo*, que era la evolución del género chico hacia lo picante, marcado por cierta inversión del buen gusto [Salaün, 1989: 337-338].

¹³ Clarín escribió un breve folleto sobre este actor en el cual se recogen algunas de sus vivencias [1890].

¹⁴ García Valero elaboró varios libros de memorias y semblanzas del teatro donde trataba aspectos anecdóticos de su época relacionados a su vez con su propia biografía [1910a, 1910b, 1913].

¹⁵ Ricardo Torres Reina (1879-1936) fue el segundo de la saga de toreros apodada *Bombita*. Su hermano Emilio le precedió en su labor, de ahí que él adoptara el mismo nombre, pero seguido del apelativo de *Chico*. Tomó la alternativa en 1899, cosechando a partir de entonces grandes triunfos [Bagüés, 1943: 209-210].

¹⁶ En general, *Congreso feminista* es una obra que está cargada de referencias de todo tipo de personajes: políticos, artistas, etc.

como complicados de descifrar hoy día por hallarse excesivamente sujetos a las coordenadas de su tiempo.

Como vemos, la capacidad referencial no siempre alcanza tanta especificidad, sobre todo cuando las citas abarcan un lapso temporal más amplio. Ya hemos señalado con anterioridad que la omisión de la acotación “época actual” era un procedimiento corriente al considerarla innecesaria en este tipo de teatro que, salvo que se expresara lo contrario, se entendía plenamente inserto en su tiempo. Elementos más sutiles que posiblemente escapan al lector o espectador de nuestros días son suficientes para dibujar aquel ambiente. En *El premio de honor* se enumeraban los teatros del momento, llegando incluso a personificarse alguno de ellos [4.º, 15], al igual que los diversos tipos de pintura, señalando que la que representaba al Modernismo estaba en auge¹⁷ [2.º, 8]. En verdad, coliseos como el Apolo, el Novedades, la Alhambra, el Martín, etc., que casi habían nacido con el género chico, eran habituales en los libretos, bien porque los personajes se dirigían a ellos o tenían un pasado como artistas al servicio de estos, o simplemente se apuntaban sin dotarlos de mayor importancia.

Más frecuente era incluir los nombres de periódicos, que en el último cuadro de *Los presupuestos de Ex-Villapierde* llegan a personificarse. Diarios como *El Liberal*, *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid*, *ABC* o su suplemento *Blanco y Negro* se traían a colación en los diálogos cuando se hacía alusión a alguna noticia que los personajes habían leído o iban a consultar. De este modo se hablaba de *El Liberal* en *El señor Pérez* [4] o de *La Correspondencia de España* en *El palco del Real* [2]. También podía servir de base para algún chiste o juego de palabras, como en *Los niños llorones*, donde para resaltar el talento de uno de los personajes se decía que si un día lo cogía *Blanco y Negro*, lo iluminaba [1.º, 6]. En la misma línea, aunque con cierta voluntad ridiculizadora, se escogen otras publicaciones en auge, como *Vida Galante* o *La Novela Actual*. La primera, que era criticada por su excesivo tono cursi, se menciona a partir del habla redicha y pretenciosa de uno de los protagonistas, cuyas palabras se equiparaban con cualquier artículo de esta revista [Pérez, 1.º, 8]. La segunda toma importancia cuando, tras la narración de unos sucesos un tanto enrevesados que le han acaecido a uno de los personajes, aquellos se comparan con cualquiera de las novelitas folletinescas que se publicaban en esta colección [Goya, 2.º].

¹⁷ En *El premio de honor* desfilaban por la escena estilos pictóricos como la pintura histórica, la modernista, la naturalista, etc., cada una haciendo una defensa de lo que eran sus principios decorativos.

Ahora bien, simplemente el tipo de vida, las costumbres, los espacios, las alusiones a serenos, cesantes, modistillas, verbenas, etc., bastaban para conferir al entorno un halo de actualidad. En *La casa de las comadres*, además del componente musical que líneas más arriba indicábamos, se reproducía el día a día de un inmueble de vecindad, tan conocido por el público, formado por corredores, con un patio común y con unos vecinos que tanto podían ayudarse como criticarse y ponerse obstáculos entre sí. Por su parte, *El pobre Valbuena* añadía una serie de escenas que trascurrían en la estación de tren, donde los viajeros iban y venían con sus historias próximas generando situaciones cómicas. En este trasiego de gentes el espectador veía una estampa más de la cotidianeidad. Se trataba, en definitiva, de pequeñas conexiones que se establecían con el auditorio, algunas difíciles de entender desde el siglo XXI. Podían ser un simple apunte de que todos los tabacos eran malísimos e infumables [*Torta*, 12], o de que iban a fumar el rico tabaco de cincuenta, o a fumar de colillas [*Frutos*, II]; se podía hacer propaganda del petróleo Gal como producto de limpieza [*Terrible*, 1.º, 4]; coleccionar estampas de la serie *Mujeres por dentro*, donde salían señoritas de gran atractivo [*Mundo*, 1.º, 3]; o decidir que tras la asistencia al teatro los personajes irían a cenar a alguna buñolería, pues Lardhy, el afamado local madrileño, ya estaría cerrado [*Palco*, 11]. Estas pinceladas, muy tenues, contribuían a la pintura del momento.

Aunque es poco frecuente, cabe la posibilidad de que los argumentos se suman en una relativa atemporalidad, una indeterminación casi absoluta, más patente en los textos que, carentes de datos concisos, nos conducen fuera de Madrid o a espacios más neutros, donde los hábitos y costumbres que se reflejan distan de los propios de la urbe. En *Las escopetas* no registramos pista alguna para su ubicación, y la vida diaria de los personajes no aporta tampoco información. Con todo, al desarrollar un conflicto de características similares a las de los libretos de actualidad, se tendía a interpretar que los hechos eran contemporáneos. Del mismo modo, *Fúcar XXI*, que nos adentraba en el mundo del teatro, los artistas, los ensayos y puesta en escena de un drama, no contiene ningún elemento concluyente. Sin embargo, inconscientemente nos inclinamos a pensar que es actual, si bien podría remitirnos a cincuenta años atrás.

En tanto que la inserción de la acción en un tiempo reconocible y cercano a los espectadores de finales del XIX y principios del XX facilitaba la recepción y les unía sobremedida con aquello que veían en las tablas, caducado ese tiempo, esta ventaja se

tornaba inconveniente en la medida en que “todo se sacrificaba en ese presente inmediato y fugaz” [Barce, 1995: 207]. Para un lector o espectador de nuestros días resulta complicado acceder a los detalles que se manejan al carecer de las directrices necesarias para su correcta interpretación por pertenecer a un marco histórico bien diferente. El género chico fue, en palabras de Valencia, “la gracia de la época, y esto hay que tener en cuenta si hoy al leer sus obras parece que su gracia gira en el vacío. No es la nuestra, desde luego, pero eso no quiere decir que no sea legítima y que no pueda reconstruirse si se tiene cuidado en reconstruir la circunstancia en que se produjo y con la que engranaba, cosa no difícil en el fondo, porque no ha pasado tanto tiempo desde que las frases, gracias y timos del género chico habían saltado desde los escenarios a la vida nacional” [Valencia, 1962: 17]. Algunos títulos se hallaban tan ceñidos a la realidad efímera que decaían con la caducidad de los motivos que les daban sentido. La consecuencia fue, y sigue siendo, la escasa importancia que fuera de su coyuntura social, política, económica, etc., se ha otorgado en los escenarios a sus manifestaciones.

A pesar de esta tendencia predominante, no en todas las piezas se seleccionaba lo contemporáneo, pues en algunas, enfocadas a un fin diferente, se optaba por la contextualización en épocas más lejanas. No debe extrañarnos la recurrencia del género chico a ambientes históricos, ya que en verdad fue una práctica común en la zarzuela grande, que buscó en ellos su inspiración para conceder a la trama una mayor trascendencia y grandeza. Los años finales del XIX, coincidiendo con auge el teatro por horas, fueron difíciles para una España con destacados problemas en la política interior y exterior. Ante tal coyuntura, la literatura podía plasmar este malestar o reconducirlo según sus medios. “El país se siente cada vez más roto en su profunda decadencia; solo el teatro, el cuplé, la tonadilla, el musical nacional o de importación, la opereta, la ópera o la zarzuela sirven de evasión, de recuerdo o de catalizador de sentimientos. Pero la introducción de formas melódicas, en ocasiones en un nacionalismo de carácter popular, no solo sirve de distracción sino de recuperación silenciosa del orgullo nacional perdido, cuando no de una situación política” [González Martín, 2003: 7].

Ahora bien, el teatro breve no siguió con exactitud las mismas directrices ni cumplió siempre este cometido. Ubicar la ficción en fechas de cierta trascendencia respondía a la voluntad de enmarcar la acción. Los autores no profundizaban en unos acontecimientos que se empleaban como telón de fondo del enredo, por lo general amoroso.

Entre las épocas pretéritas más interesantes para los libretistas se encontraban aquellas que habían marcado el devenir del país, con una serie de consecuencias sobre la nación [Espín Templado, 1995a: 198]. Eran habituales conflictos bélicos, alzamientos, revoluciones, etc., como fueron la Guerra de Sucesión, la sublevación de los Países Bajos, la Revolución del 68, etc., que se convirtieron en caldo de cultivo para los alardes patrióticos tan del gusto en esta etapa [Romero Ferrer, 2003: 2039].

Esta reivindicación nacionalista solía ir acompañada de una exaltación del soldado y del estamento del ejército, que incluso se traducían en la presencia escénica de las tropas y la muestra de sus paradas y desfiles [Espín Templado, 1995a: 199]. Así pues, “cobra mayor relevancia el elemento militar, mediante el cual se produce la asociación, por parte del espectador, del patriotismo del pasado histórico recreado en la obra con el estado actual de la nación, involucrándose a veces la obra, de manera sutil, en la política del momento real” [Espín Templado, 2008: 846-847]. De este modo, el público llegaba a establecer un paralelismo entre ambas circunstancias y se sentía identificado con los males que habían acechado a España tiempo atrás.

En el teatro por horas, fue la zarzuela breve la más proclive a esta tendencia, puesto que muchas de las otras manifestaciones llevaban implícitas en su configuración la localización en la época actual. Sin ser una excepción, García Álvarez no despreció las posibilidades que le ofrecía la localización remota, aunque tampoco sintió predilección por ella, ya que solo documentamos cinco libretos que nos trasladan al pasado y en los que la distancia con el espectador aumenta: *El niño de Jerez*, *La zíngara*, *Los rancheros*, *El famoso Colirón* y *Las vírgenes paganas*. Todos ellos quedan inscritos dentro del género de la zarzuela, pese a que ninguna se subtitula como *histórica*. De ellas, las tres primeras están escritas aún en el siglo XIX, justo en los años previos al desastre del 98, y las situaciones que contienen enlazan más firmemente con el deseo de mostrar cierta devoción por lo bélico, siempre dentro de las coordenadas cómicas marcadas por este tipo de teatro; las otras dos, compuestas en la siguiente centuria, difieren un poco en la ambientación de sus predecesoras. Sin embargo, todas comparten el supeditar lo histórico al motivo central de la trama. Además, no olvidemos que el teatro de García Álvarez, y de muchos de sus coetáneos, estaba enfocado a la comicidad, por lo que el tratamiento no solía ser demasiado serio y riguroso.

La primera, *El niño de Jerez*, según apunta la acotación, nos conduce a la Andalucía de 1850, donde los personajes viven rodeados de un clima de contrabando y delincuencia. El bandolerismo¹⁸ estaba muy extendido en las regiones del sur de España, especialmente en Sierra Morena, el desfiladero de Despeñaperros y la serranía de Málaga, con una orografía inhóspita favorable para los asaltos y para que los malhechores escaparan de las autoridades. Los libros de viajes, principalmente los franceses, retrataban a estos curiosos personajes como bondadosos y con un gran corazón, robando a los más pudientes para repartir su dinero entre los pobres. Durante el reinado de Fernando VII, que finalizó con su muerte en 1833, se instauraron medidas como el indulto que, entre otras, pretendía disminuir el número de bandoleros y conseguir que estos formaran parte de otras fuerzas represoras del crimen [Soler Pascual, s.a.: 687-699]. Así pues, desdeñando los momentos gloriosos de la patria, la obra antepone lo pintoresco a la conmemoración de grandes hazañas. Desde su comienzo se dibuja un paraje entre montañas donde el bandolerismo está a la orden del día. Las referencias a la delincuencia, el saqueo a los ricos y a los migueletes como fuerza que combatía a estos maleantes son constantes en el primer cuadro con el fin de realizar un esbozo de este periodo, si bien después disminuyen y ceden paso al asunto amoroso.

Este esquema se repite en las composiciones posteriores y se enriquece con otras alusiones que entroncan con lo propio de la zarzuela histórica. *La zíngara* se abre con dos de sus personajes, Primitivo y Secundino, en un campamento militar asolado por los cosacos. Estamos en la Polonia rusa en 1862. Tras la caída de Napoleón, Austria, Rusia y Prusia se repartieron Polonia, que protagonizó numerosos levantamientos para conseguir su independencia. Entre 1860 y 1863, Rusia intentó agrandar su dominio, lo que provocó que las insurrecciones polacas fueran en aumento aun sin obtener el éxito esperado [Lukowski y Zawadzki, 2002: 127-173]. De nuevo la coyuntura histórica, que ni siquiera pertenece al pasado nacional, no es la más usual en el género, pero la disposición de la escena se acerca a lo esperado. Los protagonistas se esconden temerosos de los bombardeos, y al poco comienzan a oírse los cañonazos. El ambiente de guerra, aligerado por un toque cómico, queda patente. Ni bravíos soldados ni hombres valerosos, no son más que unos pobres cobardes que rozan casi la ridiculez, acrecentada al enterarnos de que no han recaído en ese campamento por razones patrióticas sino por error cuando

¹⁸ A propósito de este tema se ofreció la bibliografía pertinente en el capítulo 1.

perseguían por todo el mundo al amante de la novia de uno de ellos. Este heroísmo inicial invertido se refuerza cuando después acaba triunfando la España de la pandereta y, supuestamente en medio de la guerra, se organiza una fiesta para los soldados.

Por su parte, *Los rancheros* toma un cariz diferente. Ahora sí es España, en 1810, en plena Guerra de la Independencia¹⁹, de gran relieve para el país por la transformación que acarrea en la monarquía hispánica, que se resquebraja y pierde fuerza a nivel europeo. Entre 1808 y 1814, la nación se opone a los deseos de Napoleón de instaurar en el trono a su hermano José Bonaparte en detrimento de Fernando VII, dando lugar a una lucha encarnizada por recuperar nuestros territorios y expulsar al enemigo. Justo en 1810, con Napoleón ya en Francia, los galos se consolidan en la península y amplían sus dominios. Es la etapa de los grandes triunfos franceses a costa de no menos grandes pérdidas humanas. Los focos bélicos principales se concentran en Galicia, Cataluña, Valencia, Aragón y Andalucía. Esta última región, donde se ubica la pieza, es conquistada por las fuerzas napoleónicas sin mayores dificultades tras vencer la resistencia de Sierra Morena, dirigiéndose después a Andújar, Granada y Sevilla. El excesivo detenimiento de Bonaparte permite que las tropas extremeñas refuercen a las establecidas en Cádiz, que, junto con la ayuda de los ingleses, se convierte en un lugar infranqueable [Juana López, 1998: 24-42].

Sin embargo, García Álvarez hace primar lo hilarante sobre cualquier intento de fidelidad a unas circunstancias que se desdibujan conforme avanza la obra. En pleno desfiladero de Despeñaperros, en el frente contra los franceses, dos de los protagonistas amanecen ajenos a la tragedia que se vive. Se han dormido y su preocupación reside en hacer un buen guiso de patatas de comida para saciar su hambre y para que no los castiguen como había ocurrido en días anteriores. Más adelante se hace referencia a batallas y figuras cruciales de la contienda. Uno de los personajes, el sargento Lucas²⁰, señala:

Está visto que hoy no voy a poder dar una escapada al pueblo a ver a mi Gloria; hoy se espera que el general Castaños dé la orden de la concentración de las fuerzas en Bailén y abandonar el puesto sería cobarde. En cambio, Apolonio seguirá apretando el cerco y logrará que el padrastro de ella ceda. ¡Si tuviera unos momentos libres! [*Rancheros*, I, 3].

¹⁹ Resulta muy complicado resumir este periodo de enorme trascendencia en apenas unas líneas, por lo que remitimos a obras como las de Martínez Ruiz [2007], Cayuela [2008] o Diego [2008].

²⁰ No hemos documentado la existencia real de este personaje, que debe de ser inventado.

Si atendemos a sus palabras, observamos cómo se entrelaza la ficción con detalles verídicos. Tanto la contienda de Bailén²¹ como el general Castaños pertenecen a la realidad de la Guerra de la Independencia, pero pronto nos percatamos del anacronismo, ya que estos hechos tuvieron lugar en 1808, dos años antes de la fecha en que transcurre *Los rancheros*. Pese a la incongruencia y la falta de rigor, el espectador no tenía por qué darse cuenta de este desliz, pues únicamente el lector tenía acceso a la información de la acotación.

A diferencia del anterior libreto, en *El famoso Colirón* y *Las vírgenes paganas* se amplía la distancia temporal con el espectador de principios del siglo XX. La indicación inicial de la primera de ellas nos conduce al “reinado de Felipe III²², siglo XVII”, justo cuando España acumulaba gran poder en Europa y tenía lugar la guerra en los Países Bajos. Nuestro autor desdeña cualquier esbozo histórico, en tanto que el argumento, en un castillo de Aragón, permanece por completo ajeno a cualquier muestra militar. No obstante, se intenta marcar la época exhibiendo una sociedad distinta, con sus clases sociales específicas, y con pequeñas alusiones a aspectos de esa coyuntura como el diezmo, las limosnas, la necesidad de la venia del rey para que se pudiese celebrar un matrimonio en la nobleza, o el motivo del enamorado que se marcha con las tropas. Más directa es la mención a la guerra de Flandes²³ [*Colirón*, 1.º, 11].

Por su parte, en *Las vírgenes paganas* nos trasladamos al Imperio Romano, justo después del reinado de Claudio²⁴. Además, en este caso los personajes cumplen una función ambientadora, con nombres como Claudio, Plauto o Cátulo, y una guerra inde-

²¹ La batalla de Bailén, una de las más importantes y conocidas por los españoles, supuso la primera derrota de cierta trascendencia nacional y europea del ejército francés. Causas como la mala estrategia defensiva de Dupont, el comandante enemigo, el calor de las tierras de Jaén y la participación del pueblo fueron determinantes para que el 19 de julio de 1808 los franceses se rindieran. Al mando del ejército español, el general Castaños, que gracias a su labor se convirtió en el comandante jefe del ejército del centro [Juana López, 1998: 35-36].

²² Felipe III (1578-1621) era hijo de Felipe II y Ana de Austria. Perteneciente a la dinastía de los Austrias, comenzó su reinado en 1598 y permaneció en el trono hasta 1621. Fueron tiempos de esplendor para España, en los que se logró una gran hegemonía imperial, gracias en parte a la firma de la Pax Hispánica, varios tratados que consiguieron, entre otras cosas, terminar con la Guerra de los Países Bajos. La bibliografía sobre su monarquía es amplia, aunque pueden destacarse los cuatro volúmenes dirigidos por Martínez Millán y Visceglia [2007-2008, 2008a, 2008b].

²³ También conocida como la Guerra de los 80 años, comenzó en 1568, bajo el reinado de Felipe II. Los estados de Flandes, en ese momento bajo el poder español, se levantaron con el fin de lograr su independencia, que no llegó hasta 1648. Debido al largo periodo que abarcó la contienda, durante el mandato de Felipe III se seguían enviando tropas para evitar la pérdida de estas regiones. Puede completarse esta información con la obra de Stradling [1992].

²⁴ Tuvo lugar en el siglo I después de Cristo, exactamente entre los años 41 y 54 de nuestra era [<http://www.imperioromano.com/>]. No sabemos si García Álvarez quiere referirse a este periodo o si alude a él por ser el nombre de este emperador uno de los más conocidos.

terminada que se convierte en varias ocasiones en trasfondo del enredo. A pesar de que asistimos a una fiesta conmemorativa de la victoria de una batalla, no se potencia el componente cómico ni se pone en solfa a los guerreros. Incluso al final uno de los personajes renuncia al amor para ir a defender a su patria, y los soldados emprenden camino hacia la lucha junto a él, para lo que dice haber nacido. La zarzuela termina patrióticamente con el grito de “¡a la guerra!” [I, 3.º, 3].

Alejado en el tiempo y con miras al futuro, se expone con ironía uno de los actos de *El cabo Pinocho*, fantasía cómico-lírica de características y recursos espectaculares similares a los de la revista. García Álvarez, en un intento de originalidad y al margen de toda trasgresión, nos sitúa en el año 2222. En ella narra la historia de Pinocho, un soldado que se duerme en el cuartel. Inmediatamente después, su sueño se recoge precedido de un cartel que se alza en escena y que contiene un decreto por el cual los hombres quedan excluidos del servicio militar, siendo obligación de las mujeres servir a la patria. La ley se firma el 32 de agosto de ese año [1.º, 1]. El sarcasmo no puede ser mayor, desde la fecha en la que el género femenino se pondrá al nivel de los hombres hasta la forma en que se plasma ese cuartel de mujeres donde hay un cuarto de baño, un salón de baile, un tocador y una sala de chismorreos. La pretensión es cómica y sexista. Al final, Pinocho despierta y todo lo vuelve a la normalidad, a un lugar donde eso sería impensable.

3. 2. 2. CONCRECIÓN TEMPORAL

Si atendemos a un segundo nivel, solo algunas obras concretan con exactitud cuándo se desarrolla la acción. Ya sea por medio de las acotaciones, que nos hablan de un día, un mes o una estación precisos, o a través de los datos implícitos en el texto, podemos extraer conclusiones al respecto. Por lo general, si la información se recoge en la acotación, suele tener mayor relieve en la ficción.

Abarcando un lapso de tiempo más extenso, la estación del año, que apenas se cita en las advertencias iniciales (únicamente en *El pícaro mundo* o *La Remolino*, donde se aclara que es invierno), es fácilmente deducible a partir de comentarios de los personajes. Basta remitirnos a que es una tarde de estío [*Conquista*, 5], a que hace mucho frío en la calle [*Palco*, 1] o a que por el contrario los personajes tienen mucho calor, de ahí

que vayan en mangas de camisa [*Amigo*, 1]. Otras veces se perfila con mayor sutileza, como en *¡Pobre España!*, donde uno de los personajes apunta en la estación que se va de veraneo [3]; en *El pobre Valbuena*, que cuenta con un guardia veraniego [1.º, 3]; o en *La torta de Alcázar*, donde se desean las buenas tardes diciendo “muy veraniegas”. Por el contrario, la localización en meses, más habitual en las páginas de García Álvarez, suele contenerse en la acotación y no tanto en los diálogos. Esta tendencia es especialmente frecuente en las colaboraciones con Muñoz Seca, con cierta predilección por los meses de mayo y abril.

Estrechando aun más el círculo, interesantes por su significado y no muy abundantes son los libretos ubicados en días concisos²⁵. Sabemos que en *La trompa de caza* se celebra el santo de doña Virtudes, uno de los personajes, por lo que ocurre un quince de agosto [1.º, 8]; *La candelada*, la noche de San Juan, con sus hogueras incorporadas [1.º, 1]; *La zíngara*, durante una Nochebuena en la que los soldados celebran una fiesta; *El pícaro mundo*, un sábado día once de un mes no especificado de invierno [1.º, 1]; *El fresco de Goya*, un dos de mayo, tal y como nos lo indica un calendario con dicho día marcado que cuelga de la espalda de uno de los personajes [1.º]; *La catástrofe de Burgos*, en la verbena de San Lorenzo, allá por agosto [I, 1.º, 3]; o para más definición, *Riña de gallos*, el miércoles tres de julio de 1927 [I, 4]. Ahora bien, si hay dos fechas de trascendencia que son repetidas con asiduidad, esas son el martes y trece y el Carnaval.

Día de la mala suerte por antonomasia en la cultura española, la primera de ellas sirve de marco en tres de sus piezas, *La boda*, *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés* y *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*. En *martes, ni te cases ni te embarques*, dice el refrán, pues peor augurio no existe para un enlace. Este es el contexto de *La boda*, donde, a consecuencia de la efeméride, se suceden los contratiempos, que son aprovechados para dar pie a la comicidad escénica. En el enredo, los personajes insisten constantemente en el día y achacan su mala suerte al calendario sin saber que detrás de todo se encuentra una mujer despechada por el abandono del reciente marido, que se ha casado con otra sin importarle el vínculo establecido previamente con ella. Similar es el primer acto de *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*. A Cándido se le acumulan las desgracias, que se le prolongan los días siguientes, sin que tampoco resulte casual, siendo otro de los personajes el que anda detrás de todas las artimañas

²⁵ Dicha concreción no tiene por qué afectar a toda la obra y puede limitarse a un cuadro o un acto.

con el fin último de mofarse de él, que soporta con paciencia su destino. Carente de mano negra oculta que justifique el mal tino del protagonista y con una mayor insistencia en la fecha, en *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés* también Baldomero enumera sus desgracias: las cosas no le van bien, está al borde de cerrar su tienda, queda con un amigo y este le da plantón, etc.

Por su parte, el Carnaval²⁶, con el regocijo y la libertad que conllevaba, no solo resulta muy fructífero en la producción de García Álvarez, sino que ha estado presente desde los orígenes de la literatura y se ha prestado a todo tipo de divertimentos. El prestigioso crítico ruso Mijail Bajtín²⁷ concibe el Carnaval como una gran manifestación teatral y, a partir de él, explica su teoría de los géneros. En su opinión, es la fiesta por antonomasia, símbolo de la oposición y la trasgresión momentánea de la cultura oficial debido al triunfo de una especie de liberación transitoria que, a su vez, se deriva de la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios y reglas [en Huerta Calvo, 1989: 23]. Para Espín Templado, la vinculación entre Carnaval y teatro es más que directa, pues ambos “suponen una farsa, pueden conllevar parodia, la trasgresión de la norma, y sobre todo [...] los dos son espectáculo, lo que supone un mayor o menor nivel de representación con las consecuentes escenificaciones, maquillajes, máscaras, vestidos...etc.” [1995b: 321].

Ya desde el siglo XVI, tal y como afirma Deleito y Piñuela, el Carnaval era una de las celebraciones madrileñas de más animación y bullicio. Contaba con dos vertientes, la popular y la cortesana, esta mucho más solemne. En aquella primaban los juegos groseros y las bromas pesadas²⁸, y la otra dio lugar a la representación de mojigangas, que desde entonces se asociaron a este festejo. A pesar de sus divergencias, en ambas el disfraz era fundamental [1966: 19-23]. En el siglo XIX, el Carnaval, de fuerte raigambre, alcanzó si cabe un desarrollo aún mayor y se conformó como uno de los temas preferidos para los dramaturgos de todas clases. Lógicamente, para el público madrileño era de

²⁶ Para un análisis histórico y cultural del Carnaval se recomienda el libro de Caro Baroja [1983], donde se dibuja cómo era y en qué consistía esta celebración desde tiempos antiguos. Un enfoque más literario sobre el tema ofrece el volumen coordinado por Lorente, Romero y Freire, *Teatro y Carnaval* [1993]. Otros aspectos del Carnaval serán tratados en capítulos posteriores en relación a la comicidad y el humor.

²⁷ Bajtín (1895-1975) puede ser considerado como uno de los críticos más importantes de todo el siglo XX. Sus escritos abordan diversos aspectos como la lingüística, el psicoanálisis, la teología, la teoría social, la filosofía, la teoría literaria, etc. Entre sus obras más relevantes se cuentan *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, *Teoría y estética de la novela* o *El problema de los géneros discursivos* [Clark y Holquist, 1984: VII].

²⁸ Algunas de estas burlas quedan recogidas en el libro de Deleito y Piñuela [1966: 23-29].

gran agrado su contemplación, al ser un motivo que mostraba vivencias muy próximas a las propias [Espín Templado, 1995b: 329].

Con todo, y cargado de color y placer, nunca estuvo exento de las críticas y diatribas de los moralistas. La gente lo vivía con devoción y acudía a los bailes organizados para la ocasión con sus trajes y máscaras. Sin embargo, el Carnaval experimentó un notable declive²⁹ a comienzos del siglo XX, especialmente después de 1914, con la llegada de las corrientes revolucionarias que cristalizaron en España. Se había perdido la ingenuidad y la buena fe de los españoles en las fiestas populares hasta el punto de cundir el miedo ante tales eventos. Las caretas impedían ver el rostro y los ciudadanos permanecían nerviosos por si tras el semblante festivo de algún participante se escondía un enemigo con cuentas ideológicas y sociales que saldar. La relativa desaparición del Carnaval comienza cuando las autoridades proceden a su reglamentación [Rebes y García Pavón, 1966: 46]. Precisamente, uno de los libretos de nuestro autor, *La Venus de piedra*, refleja este control al que era sometido. En el primer cuadro, un guardia municipal se acerca a Carrillo, el protagonista, para advertirle de que debe quitarse el antifaz porque ha caído la tarde. Carrillo, que no puede deshacerse de él por otros motivos del enredo, se justifica en primera instancia diciendo que todavía no es noche cerrada. El guardia insiste y Carrillo echa mano de su cartera y lo soborna, con la consiguiente puesta en solfa de la moralidad de los agentes de la ley.

Al margen de toda normativa, los humoristas más críticos llevaron a cabo una semidefensa del Carnaval. Supieron penetrar en el secreto de las máscaras y alcanzaron a comprender que tras las distorsionadas caretas y las disparatadas ropas no se encubría más que una realidad insatisfecha. En el fondo, era una fiesta de hombres y mujeres sin malicia que mediante el disfraz buscaban su otro yo postergado, cuando no anulado [Rebes y García Pavón, 1966: 47]. Para Caro Baroja, el tiempo de Carnaval estaba cargado de intenciones sociales y psicológicas, pues el hecho de enmascararse facilitaba el cambio de carácter durante unos días e inversiones de todo tipo solo justificables a la luz de las licencias carnalescas. Era un modo de lograr el equilibrio social en el desequilibrio [1983: 27] y de difuminar las barreras jerárquicas: mientras que el rico y el

²⁹ Según Caro Baroja, el Carnaval era posible en tanto que el hombre se creía sujeto a leyes sobrenaturales. En el momento en que todo se reglamenta, hasta la diversión, ateniéndose a criterios políticos, de orden social y de buen gusto, el Carnaval no puede ser más que “una mezquina diversión de casino pretencioso” [1983: 25].

pobre se unían a la fiesta, las diferencias quedaban suspendidas, o más bien alteradas, y reinaba cierto clima de familiaridad en el disfrute de la celebración [Cocimano, 2001: s.p.]. En este deseo de voltear la realidad, desde sus orígenes, se organizaban actividades de lo más diverso, como el manteamiento y persecución de animales, la creación de peleles o muñecos, juegos con aguas y jeringas, pedreas, bramaderas, zumbaderas, cencerros y otros instrumentos para armar ruido, golpes, mareamientos, etc. Estas prácticas antiguas se mantuvieron, en mayor o menor medida y dependiendo de las regiones, hasta entrado el siglo XX [Caro Baroja, 1983: 59-71].

García Álvarez, al margen de toda polémica, escoge esta fecha en varios de sus textos: *Los cocineros* elige desde una advertencia previa el domingo de Piñata, día último del Carnaval; *La gente seria*, el lunes de Carnaval [5]; *El trust de los Tenorios*, el domingo de Carnaval en la ciudad de Venecia [6.º, 1]; *La Venus de piedra*, el primer día de Carnaval [1]; *Juanito y su novia*, el martes de Carnaval [I, 1.º, 1]; y así hasta diez, algunas de las cuales lo mencionan de forma general como una fiesta de máscaras. Sin ser una opción banal, contribuye a la alegría, la confusión, los equívocos y, consecuentemente, a la comicidad, fin último de su producción. También denominador común de todas ellas es la irrupción de personajes disfrazados que, con frecuencia, se reúnen en comparsas que justifican la introducción de algún número musical para regocijo del espectador. Según Cocimano, el sentido religioso de la fiesta se debilita a la vez que se fortalece el componente espectacular, más insolente y burlesco, gracias a estas agrupaciones de hombres y mujeres, en las que se mantiene el espíritu ambivalente y regenerador, rozando lo mítico, y en las que se conservan los niveles de autenticidad originarios de la fiesta [2001: s.p.].

En cualquier caso, las caretas y antifaces participaban en el juego y permitían el anonimato de quienes se ocultaban tras ellas. Esto era un filón para la broma y el escarnio. No es extraño que García Álvarez explote al límite las situaciones que podían generar si nos detenemos en que el mismo autor gozaba de un carácter casi carnalesco³⁰. Al contrario de como ocurría en la vida real, en *Los niños llorones* un señor toma por víctima a una máscara, asegurándola repetidas veces que ha averiguado quién es. Esta

³⁰ Conocemos incluso algunas anécdotas personales de nuestro autor relacionadas con esta celebración, como la ocasión en la que con desparpajo se subió en el coche de unas desconocidas y se hizo pasar por un amigo hasta que al final desvelaron su verdadera identidad y quedaron muy enfadadas al no saber quién era [N., 1926: 4].

insiste en que no, lo que aprovecha su compañero para ir contando graciosas anécdotas que confirman que sí [1.º, 11]. Esta alteridad resulta especialmente efectiva en el caso de las parejas de enamorados, quienes disfrutaban de un rato de compañía sin levantar sospechas entre sus conocidos, como aparece también en *Los niños llorones* o *El trust de los Tenorios*, cargadas de altas dosis de comicidad. En la primera, en su cuadro tercero, Milagros concierta una cita con su querido Bernardino: se encontrarán por la tarde en el desfile y se escaparán juntos. Supuestamente el plan es idílico para los dos en tanto que ninguno de sus familiares podrá reconocer a un Bernardino disfrazado de niño. Llegado el instante, Mónico, otro pretendiente de Milagros y consciente del secreto de los tortolitos, le suplanta con el atuendo infantil para arrebatarse a la mujer de sus sueños. Lo que no espera ninguno de los dos es que un tercer personaje, casualmente con idéntico traje, sea el afortunado con el que se marcha la chica, ajena a todo lo que está sucediendo. Al final, el entuerto se soluciona y la joven acaba rehusando cualquier otra propuesta para huir con Bernardino.

Por su parte, en *El trust de los Tenorios* todo es menos azaroso. A lo largo del cuadro sexto, Saboya es objeto de la trampa de Cabrera y sus compinches. En nombre de una mujer, le envían una carta convocándole en el Carnaval de Venecia, donde ella acudirá en una comparsa con ropajes de nobles venecianos. Cuando Saboya divisa entre la muchedumbre a una persona de las características que describía la misiva, se abalanza sobre ella y la abraza amoroso sin saber que quien se oculta debajo del disfraz no es sino un señor bien barbado que termina dándole una paliza por su osadía. Mientras, los organizadores del malvado plan se ríen a su costa.

Asociados al Carnaval hallamos otros ingredientes que no podían faltar en todo festejo que se preciara. Sin olvidarse de que se trataba de los días previos a la Cuaresma, la comida y la bebida corrían por doquier, así como la organización de actividades varias para pasar el rato. En *Los cocineros*, se incorporaba la degustación a la que tenían derecho: un churro, un vaso de recuelo y un muslo de pollo por cada dos entradas [1.º, 4]. Además, en otra de sus escenas, se bromeaba con la posibilidad de engañar a los asistentes invitándolos a vino peleón embotellado con etiquetas de Rioja [1.º, 7]. En *El bueno de Guzmán* los autores se centran más en todos los eventos programados que ambientaban la celebración, consistentes en iluminaciones, carreras de cintas y de sacos, concursos de disfraces, estudiantinas o batallas de flores.

A pesar de las muestras anteriores, la pieza que más directamente entronca con los orígenes de la fiesta carnavalesca y sus prácticas es *Los cocineros*, que, además de incluir algunos de los elementos ya detallados, aporta otros más tradicionales como el pelele o la vejiga. Durante los días de Carnaval, era habitual que en cada casa se colgara del balcón un pelele o muñeco de paja, trapo u otro material al que más tarde manteaban o destruían. En la cabeza, normalmente de trapo blanco, solía tener pintarrajeada una cara, y un pañuelo atado [Caro Baroja, 1983: 63-64]. También el libreto, con el fin de orientar a los directores de escena y enfocar la burla, atiende a su apariencia, y en las advertencias finales se alude a que debe ir vestido igual que uno de los personajes y con la cara pintada a su imagen y semejanza.

Su participación, exclusivamente en el cuadro inicial, no responde a la función estipulada en el marco carnavalesco para este tipo de accesorios, pero es lo suficientemente absurda para provocar algunos de los minutos más grotescos de la misma. Primero, Tulita y Napoleón tienen el pelele preparado, y aunque al principio lo ocultan para que no lo vea Serapio, padre de la chica y encargado de los festejos, pronto lo sacan a escena y lo sientan en una silla de la barbería en la que transcurren los hechos. Con las prisas, los dos jóvenes se marchan y lo olvidan allí por error. El barbero lo confunde con unos de sus parroquianos y, pensando que está dormido, comienza a hablarle para después proceder a afeitarlo. Otro asunto que preocupa a Serapio es la decencia de la fiesta. Para evitar salidas indebidas prohíbe que las mujeres porten escote, que los hombres hagan *bu* o que las parejas acorten las distancias. De lo contrario, se verá obligado a llamar al orden público [3.º, 2]. Previamente Simón, empeñado en hacerse una vejiga, especie de bolsa que se llenaba de líquidos utilizada para esta celebración, se interesa por el decoro que ha de guardarse en el baile, consciente de que en una fiesta con los rasgos de las de Serapio no podría llevarla en tanto que este instrumento se asociaba más a lo bajo y excesivamente popular.

No obstante, hay manifestaciones en las que el Carnaval es un mero resorte para introducir la espectacularidad y la música y no adquiere relieve en el desarrollo de la trama. Es el caso de *La gente seria* y de *Juanito y su novia*. En ambas se avisa de la fecha y se repite el siguiente esquema: aparece algún personaje disfrazado que dice dirigirse al baile y, seguidamente, junto con su comparsa, demuestran todas habilidades para el cante y el baile. Después, ni una sola escena recrea la festividad. Quizás en *La*

gente seria no sea tan casual la elección de este día festivo, pues se intuye cierta sincronización con la temática, centrada en la crítica de las falsas apariencias de la gente que presume de ser formal y responsable escondiendo una personalidad totalmente opuesta. El protagonista es acusado de poca seriedad y decencia por unos personajes que al final se descubren como falsos en su vivir, preocupados por la fachada y que se permiten todo tipo de licencias morales. En este sentido, la voluntad de esconderse a los ojos del qué dirán enlaza directamente con la alteridad que facilita la máscara y la inversión de la personalidad, con la diferencia de que aquí linda con la hipocresía.

Prosiguiendo nuestro análisis sobre la concreción temporal en la producción de García Álvarez, sistematizar la preferencia por la parte del día en la que suceden los acontecimientos se convierte en tarea ardua si atendemos al elevado número de piezas y a la división a la que estas se someten en actos y cuadros. Por la mañana, por la tarde, por la noche, con temporalidad indefinida, sobre todo en el caso de los interiores, combinando diversos momentos, etc., no observamos la reiteración de unos moldes fijos, sino que la elección queda al servicio de cada argumento. Generalmente, esta información se deduce de los parlamentos de los personajes, o en su defecto de las acotaciones, a modo de directrices para la puesta en escena en la que repercutía directamente en aspectos como la iluminación.

En relación con las horas del día, apenas se indican explícitamente si carecen de razón de ser en la ficción. Así, no es banal que en *El delirio dominical* la acotación mencione que son las doce de la noche [1.º, 1] si consideramos que en esta fantasía, cercana a la revista, el protagonista cae rendido de cansancio a consecuencia de la hora que es, y su sueño es el que se escenifica en los actos posteriores. En el segundo cuadro de *Pancho Virondo*, los personajes tienen que recorrer rápidamente seis kilómetros hasta el pueblo vecino, por lo que no es arbitrario que sean las doce de la mañana, cuando el calor y un sol de justicia dificultan su trayecto y aportan una nota cómica. En *El fuego*, un incendio sorprende a los habitantes de un inmueble. Encerrados en una sala, sin medios para poder salir de allí, el dramatismo aumenta por ser las cuatro de la mañana. La falta de recursos para escapar agudiza su ingenio y provoca distintas situaciones hilarantes. A esa misma hora se ubica *La realidad del teatro*, de índole metateatral, donde Alarcón pone un ejemplo extremo de lo que sería una representación si mostrara fielmente la realidad tal y como muchos defendían. Por eso, situar la escena a las cuatro de

la mañana en una calle desierta por donde nadie pasa es fundamental en la obra. Sin embargo, en *La corte de Risalia* se precisa que son las diez de la mañana, en *El niño judío* el primer cuadro del primer acto comienza a las once de la mañana, en *Las buenas almas* la concreción aparece en dos de sus cuadros, celebrados a las diez de la mañana y a las once de la noche, etc., y casualmente en ninguno de estos libretos es relevante para la acción, que podría situarse en cualquier franja horaria.

Dejar constancia de este dato en la acotación era un recurso efectivo únicamente para el lector, de ahí que el autor, al margen de los diálogos, se valiera de otros recursos como la presencia escénica del reloj, o al menos de su sonido. En el primer cuadro de *La catástrofe de Burgos*, la gente sale de la verbena y los serenos comentan la fiesta. De pronto dan las cuatro de la mañana y aparecen Burgos y un amigo, borrachos, intentando recordar sin éxito su última noche y los graciosos percances que han ido sufriendo. Lo curioso es que Burgos, hasta entonces ejemplo de formalidad y respetuoso padre de familia, salió de casa a las dos de la tarde del día anterior. De esta manera, las campanadas resaltan la cantidad de horas que lleva fuera de casa. Cierta similitud se aprecia en el inicio de *Genio y Figura*. Los rayos de luz penetran por la ventana y suenan las ocho en el reloj, lo que da pie al criado de la casa a confesar que su señor ha llegado hace un rato armando un gran escándalo después de varios días de juerga [I, 1.º, 1]. Quizás más interesante sea la escena inaugural de *Los presupuestos de Ex-Villapierde*. El Siglo XIX está sentado en un despacho destartado. Se escuchan doce campanadas cuando el Siglo XX hace su entrada. Es mediodía y el nuevo Siglo se presenta con adelanto para conocer de antemano las circunstancias de España. Al Siglo XIX aún le quedan doce horas de vida y le están resultando muy pesadas con tantos problemas como tiene la nación. En el segundo cuadro también se oyen las campanadas de las once de la mañana, instante en el que los comerciantes debían secundar un paro convocado para todos los establecimientos en protesta por los altos impuestos. Seguidamente irrumpe un vendedor que, distraído, no ha cerrado su tienda y ha sido apedreado. En este caso, la hora en sí no es importante, pero sí el hecho de marcar un punto en el cual iba a desarrollarse algo y las consecuencias que ha tenido el descuido.

En ocasiones, el reloj pierde su valor funcional y actúa simplemente como un resorte cómico. En este sentido, nos encontramos con relojes defectuosos y que obligan a los personajes a hacer complicadas operaciones matemáticas para averiguar la hora real:

El *reló* marca las tres y siete, de manera que serán...dos y una tres y cinco... Aguarda (*Coge el papel y hace números sin dejar de mirar al reloj*). De cinco a doce van siete, de dos a seis cuatro y llevo una... (*En voz alta*). Las ocho y media” [*Gente*, I, 1.º, 6].

Mientras que en *La frescura de Lafuente* se repite, años después, el mismo procedimiento aritmético, en *La casa de los crímenes* contamos con un curioso reloj de sol construido por el personaje de Olivares, quien se atreve a poner en duda la marcha de cualquier otro que no sea el suyo, a pesar de lo precario de su artilugio, generando una situación casi ridícula con sus razonamientos:

Y a propósito del sol: voy a ver qué hora es (*Mira al suelo*). Las once. Caramba, me han borrado dos horas (*Saca del bolsillo un carbón y pinta en el suelo*). Siete y ocho. Ajá. Este reloj de sol, producto de mi observación, es una maravilla. Febo penetra por ese balcón a las seis: aquí está. A las siete está aquí; aquí a las ocho, y así sucesivamente hasta las tres, que se va, y entonces me hago cuentas de que he empeñado el reloj. Eso sí, desde las seis hasta las tres es de una exactitud que el meridiano de *Cronwell* es un cascajo. Y más extraplano es imposible (*Suenan dentro las campanadas de una iglesia*). Ahora tocan las monjas (*Vuelve a mirar al suelo*). No, las monjas van muy mal. Atrasan. Son las once y siete”.

No obstante, los que verdaderamente nos remiten al horario son los personajes. Prácticamente en todas las piezas se aporta algún testimonio al respecto, y para ello se emplea una serie de recursos constantes que ejemplificamos escuetamente debido a su abundancia. Habitualmente, las menciones vienen dadas por la queja de los personajes ante el retraso de algo o de alguien. En *La primera verbena* uno de los actantes protesta cuando a las diez y media la persona con la que había quedado citado aún no ha aparecido [3]. Por su parte en *Mi papá*, a lo largo del acto primero hay una aun mayor insistencia, ya que el protagonista, Paco, espera ansioso a un amigo para que se haga pasar por su padre y poder casarse con su novia. El falso progenitor debería haber arribado sobre las diez, pero no ha sido así, de ahí que el nerviosismo de Paco se marque mediante la persistente indicación de la hora. También, puede sugerirse al ubicar un acontecimiento en el futuro, con una determinada hora de celebración, siendo frecuente que después asistamos a él, bien en el mismo acto o cuadro o en otro diferente. En el primer cuadro de *Los cuatro Robinsones* los protagonistas están celebrando una fiesta para la que han contratado a unas bailarinas. Anuncian que las señoritas llegarán a las cuatro y al poco se personan en la casa. En *La trompa de caza* se anuncia en el cuadro inicial que esa tarde, a las tres, tendrá lugar una pequeña fiesta en casa de una de las señoras del

inmueble. En el tercero, presenciamos el evento y nos percatamos ya de antemano de dónde estamos. En *El señor Pérez*, el protagonista a las cuatro y media se agobia porque se le hace tarde para su cita de las cinco [5], igual que en *El distinguido sportsman*, donde el moderno protagonista se marcha rápidamente quince minutos antes de su encuentro [4].

En resumen, podemos concluir que con el fin de poner de relieve la hora, el momento del día, el mes o la estación del año, Enrique García Álvarez se vale de múltiples recursos dotados de una efectividad, concreción, sutileza, etc., mayores o menores dependiendo del caso.

3. 2. 3. EL TIEMPO DRAMÁTICO

Siguiendo a García Barrientos, pueden distinguirse tres niveles de representación del tiempo en el drama: el *tiempo patente*, es decir, los instantes de la vida de los personajes que comparten con el espectador; el *tiempo latente*, que es el vivido por los personajes de espaldas al público, al que se le sugiere por diversos medios dramáticos; y el *tiempo ausente*, únicamente aludido y ajeno a la escenificación [2001: 84-85]. Es precisamente la suma del tiempo presente y el tiempo ausente el que nos da la globalidad del tiempo de la acción dramática, que es lo que nos proponemos abordar en este apartado.

Desde la Antigüedad, con la imposición de la regla de las tres unidades, se defendía que el tiempo debía limitarse a una jornada. Si bien cada época aplicó esta teoría de forma más o menos estricta, el género chico se tomó sus libertades. Pese a ello, por las propias obras, basadas generalmente en un enredo simple enfocado a la comicidad y unas funciones teatrales sujetas aproximadamente a una hora, se amoldaba con facilidad a la preceptiva clásica. Espín Templado estudiaba con detalle los géneros existentes y se detenía en aspectos como el tiempo dramático, atribuyendo a cada una de ellos una duración en relación con su configuración en uno o varios actos o cuadros. El sainete oscilaba entre unas horas y uno o dos días [1995a: 107]; el pasillo, con tendencia a la división exclusivamente en escenas y con la reducción a un solo espacio, apenas sobrepasaba unas horas [1995a: 130]; la revista, más anárquica, no tenía por qué ajustarse a ninguna coordenada en el desarrollo de la trama [1995a: 133]; el juguete, rara vez con mu-

taciones en la escena, también unas horas [1995a: 181]; y la zarzuela, con un argumento algo más desarrollado, era más proclive a alargarse a varios días [1995a: 202].

A partir de las teorizaciones de Espín, de la naturaleza del género chico y del análisis de los trabajos de Enrique García Álvarez, se infiere que durante el apogeo del teatro por horas las obras tienden a concentrarse en un día o poco más, coincidiendo con su división interna en escenas o cuadros. Conforme avanza el siglo XX y vuelve el gusto por las piezas en varios actos, hay una mayor libertad en el tratamiento del tiempo, que puede abarcar meses o años, o mantener la disposición breve original. Salvo el caso de la revista y formas con una estructura pareja basada en el desfile de personajes, no nos centraremos en este asunto en virtud del género, pues ya lo hicimos en capítulos previos, sino que nos interesaremos por la duración como tal y los procesos utilizados para su figuración.

Si consideramos que una buena parte de los libretos de Enrique García Álvarez se configuran en un acto dividido en escenas, es fácil deducir que, aunque sea solo por una cuestión de verosimilitud, un alto número de composiciones se prolongan solo unas horas. Si le añadimos otra cantidad de obras en varios cuadros que no pasan de la jornada, podemos afirmar que alrededor de dos tercios de la producción de nuestro autor respeta el canon marcado por el género chico. El resto de sus escritos teatrales, casi todos pertenecientes al siglo XX, cuentan con una mayor libertad y suelen alargarse sin restricción. Así, nos topamos con manifestaciones que van de una hora escasa, en la que la temporalidad interna del drama coincide prácticamente con el de la escenificación, a otras que ocupan semanas, meses o años. Igualmente, habrá ocasiones en las que lo temporal no se destaca y se relega a otro plano.

Alejado de cualquier tendencia vanguardista, ninguno de los textos de nuestro autor comprimidos en un acto y seccionados en escenas crece más allá de unas horas. Con mayor o menor realismo y concreción, prescindiendo o no de elementos inverosímiles, en todas ellas, alrededor de cuarenta, tiende a primar la lógica. Los que constan de varios actos, o más generalmente cuadros, pueden conservar la duración mínima esencial y aparentemente hacerla coincidir con el tiempo de la representación, como sucede en *¡Todo está muy malo!*, con su primer y segundo cuadro apenas separados por unos minutos, o cubrir una mañana, una tarde o una noche. Mientras que en *La carne flaca* los cuadros se corresponden con unas horas de la noche, igual que en *La conferen-*

cia de Algeciras, en *La locura de Madrid* y su versión posterior *La academia*, se trata de las últimas de la tarde y comienzo de la noche. Y del mismo modo en aproximadamente una decena de piezas. Más numerosas que las anteriores son las que comienzan por la mañana y se prolongan hasta la tarde o hasta la noche, o tienen su inicio en la tarde y se adentran en la noche, que ascienden a más de una veintena.

Menores en cantidad pero más interesantes por los recursos empleados son aquellas que superan la jornada y narran los sucesos de varios días o incluso de años. Salvo *Churro Bragas* y *Concurso universal*, ambas de 1899, todas las demás, en torno a treinta, pertenecen al siglo XX. Mención aparte merece el mundo de la revista y sus formas colindantes, como los pasillos, las extravagancias o las humoradas³¹. A pesar de su carácter noticioso y su indiscutible ligazón al momento, desde el punto de vista de la temporalidad interna del drama este género es uno de los que menos importancia otorga al citado aspecto. En su devenir de escenas, relacionadas por un hilo argumental muy tenue y finalizadas por una apoteosis, no hay problema en pasar de un día a otro, cambiar de siglo u omitir cualquier referencia. “En esto influye evidentemente el tema subyacente en toda revista de actualidades: el transcurso del tiempo, uno de los motivos que desarrollan la acción de estas revistas, el *pasar revista* a cosas, fenómenos, o acontecimientos en un determinado periodo de tiempo transcurrido, llevado por el deseo característico de la revista de escenificar la realidad presente, mostrar su fugacidad, a la vez que inducir a vivirla” [Espín Templado, 1995a: 153]. Además, en su disposición, las escenas y cuadros son fácilmente intercambiables, pues no se someten a una organización temporal relevante ni el autor se preocupa por dejar constancia de ella.

Obras como *Figuras del natural*, *Sombras chinescas*, *Historia natural*, *La luna de miel*, *Los presupuestos de Ex-Villapierde* o *El delirio dominical*, entre otras, se corresponden con este patrón. Difieren un poco aquellas en las que el sueño actúa de elemento vertebrador de los hechos, como en *El iluso Cañizares* o *El cabo Pinocho*, donde la fantasía del protagonista abre y cierra la revista. Desde que el personaje queda dormido se establece una especie de temporalidad paralela en la que todo es posible y en la que la sucesión del tiempo no despierta ningún interés.

³¹ Estos géneros, como ya vimos en el capítulo correspondiente, eran susceptibles de configurarse como la revista y presentar un esquema basado en el desfile de personajes, con una trama sumamente débil que servía para engarzarlas. Sin embargo, sus opciones eran más amplias y no siempre se estructuraban como tales.

Ahora bien, no debemos valorar tanto la cantidad de tiempo que se cumple desde el principio al fin de una pieza, sino los medios para ajustarla a la duración de una función teatral de la época. Para ello, García Álvarez se vale de una serie de procedimientos y nexos convencionales que, según García Barrientos, pueden clasificarse en dos apartados: los de *interrupción*, que son los propiamente dramáticos, esto es, la pausa y la elipsis, y los de *transición*, que engloban la suspensión y el resumen [2001: 88].

La elipsis se entiende como un salto temporal en la historia y puede inferirse gracias a los cambios en el decorado, en el vestuario, en la caracterización de los personajes o deducirse simplemente de los diálogos [García Barrientos, 2001: 88-89]. En el caso de nuestro autor, este fenómeno es muy productivo en el paso de un acto o cuadro a otro. Si estimamos que, generalmente, este tipo de manifestaciones breves no solía extenderse más allá de una jornada, las modificaciones en el vestuario y en la caracterización no son los indicadores más frecuentes, y por ello la alteración del espacio, que puede reforzarse o no mediante la palabra, es el más determinante. Solo en muy contados casos se mantiene el mismo escenario tras el salto de un acto o cuadro al siguiente, lo que hace estrictamente necesaria alguna aclaración. En *Larrea y Lamata*, el decorado es idéntico en el primero y segundo actos, de ahí que se requiera la intervención de uno de los personajes para advertirnos de que han pasado veintitrés días entre ambos. En el caso de *Clara Luna*, el lugar se repite, pero la disposición del mobiliario, ahora disperso por la sala, nos da fe de que la acción no es contigua a la del acto anterior. Poco después se puntualiza que han transcurrido dos meses y que están haciendo almoneda con los muebles.

Sin embargo, en un amplio número de las composiciones de nuestro comediógrafo las explicaciones posteriores se hacen innecesarias por redundantes, pues la información se libra previamente, en el instante en que los personajes dicen que se dirigirán a un sitio a una hora o en un día concreto. Llegado dicho momento, el espectador asocia ese lugar con el tiempo mencionado y no requiere de más datos. Por el contrario, cuando el volumen de tiempo es mayor, suele especificarse de nuevo, aun habiendo sido apuntado con anterioridad. Por otra parte, si al concluir un acto o cuadro su final queda abierto, bien por algún suceso impredecible, alguna persecución, huida..., de la que no sabemos el desenlace ni la situación posterior, los personajes también reiteran a posteriori cuánto tiempo ha transcurrido.

Otro asunto relacionado con la elipsis es la extensión de la misma, es decir, la cantidad de tiempo de la trama suprimido. Las posibilidades son muy amplias, desde la inmediatez hasta meses y años de separación. Así, apenas unos minutos alejan el primero y segundo acto de *¡Todo está muy malo!*, tal y como comenta uno de los personajes al comienzo del segundo; en *La muerte de Agripina*, al término del primer cuadro Gomersindo sale huyendo por una ventana y en el siguiente continúa escapando, pero lo vemos desde otra perspectiva, con otro escenario, desde fuera de la habitación de donde había saltado; o en *El terrible Pérez*, cuyo tercer cuadro nos revela la puerta de un baile con sus asistentes allí congregados y en el cuarto están ya en el interior del recinto. Un poco más de tiempo separa los cuadros de *La boda*. En la pieza, estos se encadenan, y suprimen únicamente el traslado de un escenario a otro, porque, en definitiva, todas las acciones se acumulan en una mañana: primero una pareja contrae matrimonio en la iglesia, luego se dirige al convite, después a una comisaría y finalmente a Puerta de Hierro para seguir festejando. Varios días son los que distancian los actos de *Genio y figura*, *Nieves de la Sierra* o *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*, y algunos meses los de *Mi papá*, *Los cuatro Robinsones* o *El fin de Edmundo*, por citar algunos ejemplos. Mayor es el salto en *El rey del tabaco*, cuyo prólogo acaece dos décadas antes del primer acto.

No obstante, hay libretos en los que el devenir temporal es más que evidente, y a pesar de ello permanece totalmente indeterminado. Esto se aprecia principalmente en los que aluden a los viajes, bien como motivo central o solo parcialmente, reducido a alguno sus actos. Los personajes simulan desplazarse durante la elipsis, de modo que conforme empieza el nuevo acto o cuadro se encuentran en el nuevo destino. El cálculo de la temporalidad total de la obra es para nosotros desconocido en una simple aproximación. *La suerte loca*, *El trust de los Tenorios*, *El príncipe Casto*, *El niño judío*, *Juanito y su novia*, etc., son algunos de los ejemplos. En todo caso, los hechos que teóricamente acaecen en ese tiempo latente para los espectadores suelen recuperarse mediante la palabra y de una forma general.

Junto a la elipsis, el otro nexo propiamente dramático del que hablaba García Barrientos, la pausa, implica también un consumo de tiempo escénico, que no de la acción, que se interrumpe pero se reanuda después justo en el mismo punto en que se congeló [García Barrientos, 2001: 90]. García Álvarez no hace uso de ella.

Diferente es el caso del resumen y la suspensión, más recurrentes pese a ser más impropios de la dramaturgia. El resumen implica que, sin detener la representación, se emplea un tiempo real menor al que abarca la historia y puede ser entendido como una especie de elipsis explícita [García Barrientos: 2001: 89]. Se trata, pues, de un fenómeno de condensación cuyas consecuencias son cierta inverosimilitud e irrealismo. No es extraño que el género chico, con manifestaciones comprimidas en apenas una hora, se valiera de ciertos juegos temporales para dotar a sus argumentos de un desarrollo más amplio. El problema radicaba, como señalábamos, en la carga ficcional que añadía al enredo, de manera que a veces dudamos si es un fallo en la construcción dramática o si realmente se utiliza conscientemente.

Sin ser demasiado radical, planteado con suavidad, el resumen queda patente en alrededor de una decena de sus escritos e imprime agilidad en las tramas, que avanzan con mayor rapidez y acumulan más sucesos. En *El señor Pérez*, la acotación inicial nos sitúa en las primeras horas de la tarde, cuando Pérez está en su despacho solucionando unos asuntos. Llegada la escena quinta, sabemos que son las cuatro y media de la tarde y se apunta que el personaje debe hacer unas cosas a las cinco y que a las seis espera unas visitas. Unas escenas después, recibe a las visitas e intuimos que ha transcurrido toda esa franja horaria. Similar es el caso de *La gente seria*. Petra se presenta en casa de Saturnino a cobrar un dinero, y, como no pueden pagarle en ese instante, la citan a la hora para ver si finalmente es posible saldar la deuda. Si esto ocurre en la escena seis, en la diecisiete ya está de vuelta, figurando que ha pasado el tiempo acordado y produciendo con ello un efecto extraño en el auditorio, para quien este lapso no era factible. En el caso de *La boda*, en cinco cuadros, al comienzo del primero se nos ubica en el exterior de una iglesia. Dentro, según lo revela uno de los monaguillos a algunos invitados que esperan en la puerta, acaba de comenzar la misa de enlace de dos jóvenes [1.º, 1]. Al cabo de unos segundos, sale de nuevo el monaguillo y anuncia que la ceremonia está terminando [1.º, 4], y seguidamente los novios y toda la comitiva abandonan el templo y se dirigen a almorzar a un café [1.º, 6]. Por su parte, en el primero de los actos de *El bueno de Guzmán* se dice que son las diez y media de la mañana [1.º, 7], y al poco, uno de los personajes justifica su marcha aludiendo a que son las doce y debe ir a la farmacia [1.º, 9].

En general, las situaciones son muy similares en unas y otras piezas, con un efecto más o menos marcado, salvo en *El verdugo de Sevilla*, donde el mecanismo es un poco más arriesgado. La acotación inicial anuncia la presencia de un reloj antiguo en escena que marca la una y veinte. Esta concreción nos sorprende si tenemos en cuenta la condensación a la que se somete el acto. En varios momentos, comienza a sonar a des-tiempo y a dar la hora cada dos por tres, de ahí que los personajes protesten. En todo caso, al final, uno de los protagonistas, Tressols, mete prisa a su compañero Bonilla porque va a perder el tren de las cuatro con destino a Sevilla, puesto que son ya las tres y cuarto. A pesar de los problemas del reloj, que es golpeado repetidamente para que cese el ruido de sus campanadas, no se dice que funcione mal. Por ello, el resumen contenido en la obra nos parece complicado de escenificar en tanto que el tiempo del reloj es matemático, y este no puede avanzar tan rápido como dicen los personajes. Es posible que, en esos intentos de hacer ver que arreglan su sonido, los actores tocaran las agujas y las adelantaran para que, al término de la escena, la hora que marcara fuera la indicada.

Por otro lado, intuimos que en ocasiones estos desajustes no son intencionados, sino que responden a errores de los propios dramaturgos. Así, en *La catástrofe de Burgos*, el protagonista dice llevar dieciocho horas fuera de casa. Entonces son alrededor de las cuatro de la mañana [I, 1.º, 3]. Sin embargo, en el cuadro segundo, a las once de la mañana del día siguiente, su mujer, sorprendida por la tardanza de su esposo, apunta que son veintidós las horas. Si echamos cuentas y lo relacionamos con lo que se decía previamente, nos percatamos de que no se ajusta y que la mujer debería decir que ha estado ausente veinticinco horas. Con todo, el despiste de los autores no tiene ninguna repercusión en la trama.

La suspensión, con unas características similares a las de la pausa por conllevar igualmente la detención del tiempo ficticio de la fábula (que no del tiempo real de la escenificación), se diferencia de la anterior en que, en este caso, ese lapso se llena de contenido dramático, normalmente perteneciente a otro nivel, a otra historia o a otro tipo de espectáculo. Su función puede ser comentadora o distractiva [García Barrientos, 2001: 91]. El género chico mostró su preferencia por la segunda vertiente mediante la inclusión de composiciones musicales. Las partituras que se adherían al libreto podían versar sobre historias ajenas a las del argumento. De este modo, la representación no se

detenía, pero los cantables no solían atañer a los sucesos de los protagonistas ni hacían avanzar la historia. En este sentido, podemos considerarlas como una suspensión, pues luego se continúa la trama, por el momento aplazada³². Los ejemplos al respecto son numerosísimos y no vale la pena detallarlos, ya que en todos se procede casi igual. Además, en cierta manera, los intermedios musicales de algunas obras también cumplirían esta misión.

Finalmente, otro fenómeno ligado a la temporalidad son los silencios. No se trata de un nexo en sentido estricto, pero confiere una gran expresividad a pesar de la ausencia de palabras. Queremos remarcar el uso que se hace de él en *La realidad en el teatro*. García Álvarez, consciente de los valores que posee su utilización, lo emplea a modo de prueba para los espectadores, de los que espera una reacción. Así dice la acotación:

Telón de calle; es de noche, lo que se advierte por haber un farol encendido. Al levantarse el telón dan las cuatro de la mañana; pasan unos minutos sin que salga nadie a escena; el público protestará seguramente y cuando la protesta tome cuerpo sale el actor.

Este tiempo, indeterminado, dependía de la paciencia que tuviera el auditorio que asistiera al estreno. Una vez que se estimara que la protesta era lo suficientemente contundente, el personaje irrumpiría en las tablas y se dirigiría directamente al respetable para recriminarle su actitud e instarle a que reflexionara sobre ella, puesto que desde el título se dejaba claro que se quería mostrar la realidad. Teniendo en cuenta que la escena ocurría a las cuatro de la mañana, les quería hacer ver que no tenía sentido dicho abucheo. En verdad, todo era una especie de rapapolvo, de crítica hacia determinados sectores que en la época censuraban el género chico y pedían mayores dosis de realismo. De ahí que el personaje recalcara que nada había más realista que una calle vacía a las cuatro de la mañana.

Finalmente hemos de hacer mención a lo que nos hemos referido como *tiempo ausente*, aquel que permanece ajeno a la ficción que presencian los espectadores y que los personajes nos desvelan en la medida en que es relevante para comprender eventos que se desarrollan posteriormente. Prácticamente todas las obras incluyen algún antece-

³² Con esto no queremos decir que cada vez que se inserte una composición musical dentro de un libreto se produzca una pausa, pues la música con su letra puede seguir desarrollando la trama y ahondando en las vivencias de los personajes. Ahora bien, las partituras muchas veces eran simples añadidos que buscaban el deleite y regocijo del público y que se incorporaban sin necesidad de presentar ninguna relación con lo que se ponía en escena.

dente de la historia, si bien no siempre estos repercuten en la misma. Nada entenderíamos del enredo de *El arco iris* sin algunos datos previos. El misterio gira en torno a la búsqueda de un dinero teóricamente escondido en uno de los muebles en venta de la tienda llamada *Arco iris*. Todo cobra sentido cuando se nos da la información del fallecimiento de un anciano que, sin testar, había depositado sus bienes monetarios en uno de sus muebles que estaba en manos de la tienda para que esta procediera a su venta. Tampoco nos resultaría fácil comprender el maleficio del inmueble de *La casa de los crímenes* si no supiéramos los misteriosos sucesos trágicos que habían acontecido en dicho lugar desde hacía varios años.

CAPÍTULO 4

ESPACIOS DE LA COMICIDAD

4. 1. ESPACIO Y ESPACIOS

El espacio se define como uno de los elementos más destacados en el análisis de una obra literaria en general y dramática en particular. En él los personajes se mueven y cobran vida, actúan e interactúan entre ellos y con el propio medio, que puede adquirir incluso un papel protagonista. Cada movimiento literario ha manifestado predilección por determinados lugares y situaciones en función del ideario estético vigente. El género chico no fue diferente. Tras el Realismo y su deseo de plasmar lo que les rodeaba, se conservan los principios asentados y se potencian los ambientes castizos. Con lentitud, se toma conciencia de que, ante la imposibilidad de captar el entorno como tal, solo es posible la reproducción de una imagen de él. Conforme avanza el siglo XX, la concepción del espacio, al tiempo que la de los preceptos artísticos, evoluciona con las nuevas posturas vanguardistas y se percibe una mayor libertad en la composición de la escena.

Con el propósito de abordar este aspecto en el periodo que nos interesa y en los textos de García Álvarez, se requieren algunas consideraciones sobre la materia y el comentario de ciertos fenómenos que se desarrollaron en torno al teatro por horas. Por ello, creemos de gran importancia una aproximación, en relación a la producción de nuestro autor, a los teatros del momento, al tipo de escenografía imperante o a los pintores encargados de su realización. No obstante, es necesaria una sucinta reflexión previa acerca de los datos que sirven de base a nuestras pesquisas. En ocasiones, los libretos, además de dibujar virtualmente el espacio, recogen en anotaciones iniciales o finales quiénes fueron los encargados del decorado o si este era de nueva fabricación. Pero la fuente primaria de información, al menos para el espacio escénico, es la prensa de la época, que publicaba a diario críticas a las obras estrenadas. Sin embargo, los comentarios solían ser muy parcos y se centraban en la interpretación, el argumento, la comicidad o la respuesta del público. Apoyamos a Versteeg en su idea de que estos apuntes escenográficos se limitaban, básicamente, a mencionar la riqueza o pobreza de los decorados y apenas proporcionaban más detalles [2000: 83-84], ya que la intención de estas

reseñas era simplemente la de orientar a los lectores-espectadores sin una mayor trascendencia. También puede aludirse al nombre del escenógrafo o referirse a la novedad de las decoraciones.

No todos los periódicos y revistas son tan escuetos en sus explicaciones. Conforme nos adentramos en el siglo XX, algunos diarios incorporan secciones semanales específicas donde se comentan temas diversos del mundillo o defectos del teatro imperante [Holloway, 1992: 193]¹. Por otra parte, existen revistas exclusivamente teatrales y de espectáculos que contienen extensos reportajes de los estrenos, con fotografías valiosas y comentarios que normalmente pecan de benevolentes. En este sentido, frente a periódicos de tirada diaria como *La Época*, *El Liberal*, *El Resumen*, *Heraldo de Madrid* o *El Imparcial*, por citar algunos, revistas como *El Arte del Teatro*, *Comedias y Comediantes* o *El Teatro*² son interesantes por el material gráfico, muy eficaz a la hora de observar cómo se modelaba en escena el diseño que el autor hacía en el libreto y para acercarnos a la escenografía de este periodo³. Además de estas publicaciones, hay que resaltar la labor del *ABC*, en especial a partir de la primera década del XX, y su suplemento *Blanco y Negro*, que se interesaron por todo tipo de cuestiones culturales y, entre ellas, el espectáculo teatral, o el *Nuevo Mundo*, en competencia al anterior, que ofrecía un contenido e instantáneas similares [Martínez Olmedilla, 1956: 74].

¹ Holloway resalta el valor de los documentos teatrales que ofrecían el *Heraldo de Madrid*, en especial entre 1923-1927; *El Sol*, de septiembre de 1927 a mayo de 1928; o el *ABC*, entre 1927 y 1936. Este último diario contaba con una sección titulada “Acotaciones sobre la plástica en escena”, firmada por el escenógrafo D’Hoy [1992: 193-194]. En sus artículos, el autor hacía una defensa de los adelantos europeos y ponía de manifiesto el atraso español. Además, sus escritos se acompañaban de abundante material fotográfico y pictórico. En cualquier caso, las reflexiones de Holloway son válidas únicamente para el periodo que abarca el final de la producción de García Álvarez.

² A pesar de su importancia, estas tres revistas tuvieron una vida efímera. En los años ochenta se editaron únicamente tres números de *El Teatro*, y después volvió a publicarse entre 1900 y 1905 bajo la dirección de José del Perojo, dueño también de *Nuevo Mundo* y *Por esos Mundos*. Junto a la anterior, *El Arte del Teatro* (1906-1908), con una buena presentación y dirigido por Antonio Asenjo y con Enrique Contreras y Camargo, y *Comedias y Comediantes*, surgida en 1909 y desaparecida apenas tres años más tarde, en 1912. Por su parte, *Blanco y Negro*, aunque no abordaba solo lo dramático, fue la heredera de *Los teatros*, a la que absorbió y reconvirtió en una de sus secciones [Martínez Olmedilla, 1956: 66]. Para más noticias acerca de *El Teatro*, *El Arte del Teatro* y *Comedias y Comediantes* pueden consultarse, respectivamente, los artículos de García Pascual [2006: 145-186], Martín Rodríguez [1995: 393-408] y Godoy Marquet [1993: 503-518]. Informaciones más generales sobre la prensa y revistas de la época las hallamos en las obras de Martínez Olmedilla [1956], Sánchez Vigil [2008], o en el capítulo que dedica a este tema Suárez Perales [2003: 161-183].

³ Al final del presente trabajo se incluye un apéndice gráfico de los estrenos teatrales y otras fotografías e imágenes de interés.

4. 2. LA PROLIFERACIÓN DE LOS TEATROS: LUGARES DE ESTRENO

A finales del XIX, el teatro se erige como uno de los pilares del ocio madrileño. Mientras que en los tiempos precedentes se habían construido pocos coliseos nuevos, llegados los años cuarenta, y fundamentalmente en el último tercio del siglo, se multiplican notablemente en número a causa de la nueva forma de entender y plantear el espectáculo dramático [Moral Ruiz, 2004: 23]. Para satisfacer la demanda de un público creciente, se crearon nuevos recintos, principalmente en el centro de la ciudad, que se sumaron a otros de cierta tradición [Carrascosa Varillas, 1999: 4]. En su nacimiento, influyó también la figura del empresario⁴ que trataba de rentabilizar sus inversiones explotándolas al máximo [Moral Ruiz, 2004: 24].

El germen de estos locales consignados al género chico hay que buscarlo en los cafés teatro, tal y como señalábamos en capítulos anteriores. Entre 1860 y 1880, la capital se plagó de estos lugares, donde por un módico precio los asistentes tomaban una consumición a la par que asistían a la representación. El Capellanes, afamado por sus bailes de Carnaval o fin de año, sirvió de modelo a otros muchos establecimientos de la misma índole [Martínez Olmedilla, 1947: 123]. Con todo, fue en el Recreo donde, gracias a la iniciativa de Riquelme, Vallés y Luján, surgió la idea de implantar el sistema de funciones por horas [Deleito y Piñuela, 1949: 2].

Durante los primeros lustros del siglo XX, los teatros, generalmente con una estructura *a la italiana*⁵, son más que una sala y un escenario: un verdadero espacio de encuentro social, un ámbito para ver y ser visto [Peláez Martín, 2003: 2202]. Frecuentados por gente variopinta, se alzan, además, como “un símbolo físico de la ciudad que se proyecta hacia fuera por la imagen de un edificio y, a veces, el nombre de un arquitecto” [Moral Ruiz, 2004: 25-26]. La desaparición de las divisiones interiores en las nuevas construcciones acarrió una gradación en el coste de las entradas, pues, de algún modo, se debía mantener la desigualdad de clases existente. Sin embargo, la necesaria admi-

⁴ Originalmente, el primer actor solía regentar el poder de la compañía en todos los ámbitos y acaparaba las distintas tareas, también las empresariales. A medida que los papeles se reparten, las funciones se diversifican y recaen en diferentes personas que, especializadas, realizan su cometido más a conciencia. Acerca de la figura del empresario y de los más destacados por estos años es recomendable la consulta del artículo de Higuera [1992: 117-143].

⁵ En ella, “la acción y los personajes están limitados a un cuadrado abierto frontalmente a la mirada del público”, y el espacio se organiza “según el principio de la distancia, la simetría y la reducción del universo a un cubo que significa el universo total por el juego combinado de la presentación directa y de la ilusión” [Pavis, 1980: 182]. Según Morant, se adoptó en España en el siglo XVIII, pero acompañada de la separación definitiva entre sala y escenario con la creación del proscenio [1992: 55-56].

sión de un público amplio exigió la venta de localidades que fueran asequibles a todos los bolsillos para dar cabida a los menos pudientes. Atrás quedaban las filas de butacas encima del escenario, que en ese momento se hallaba prácticamente aislado del público, a excepción de los palcos reservados en el proscenio. La escena comenzaba en la parte de las tablas que se introducía en la sala, de ahí la denominación de proscenio o antesala, salvo en los teatros líricos, en los que una prolongación permitía a los actores aproximarse al respetable con el objeto de que su voz llegara perfectamente a todas las rincones, sobre todo a los superiores, y que no se perdiera [Moynet, 1885: 11]⁶.

Prácticamente todas las edificaciones realizadas se asentaron entre la plaza de Antón Martín, la calle Barquillo y el Barrio de Maravillas, regiones consolidadas de la metrópoli que concentraban una abundante población capaz de nutrir los aforos. Los empresarios no se atrevían a salir de esta zona; únicamente los del Apolo se arriesgaron y, no exentos de dificultades, lograron fortalecerse y hacerse con su público [Moral Ruiz, 2004: 28].

Por aquel entonces, los teatros podían agruparse en dos tipos⁷: los dedicados a las piezas serias, esto es, dramas, obras clásicas o alta comedia; y los que podemos titular de *populares*, que albergaban las manifestaciones del género chico, comedias, espectáculos y variedades⁸. La adscripción de los autores a unos u otros conllevaba una serie de condicionamientos de orden comercial, social, literario, estético e incluso personal, en virtud de los cuales se explican sus dramaturgias. Cada local poseía su público, con unas expectativas marcadas, su línea dramática y unas concretas posibilidades de representación [Sotomayor Sáez, 1992: 44].

Susceptible de englobarse dentro de los *teatros populares* y, a pesar de la escasa importancia que les otorga Sainz de Robles [1952: 47], un tercer grupo surgía con fuerza durante el estío. En esos meses, la necesidad de veraneo⁹ no era todavía algo impe-

⁶ *El teatro por dentro* es uno de los estudios más completos que existe sobre la fisonomía de los teatros en la época. En él, Moynet explica con detalle cómo eran las tablas, el foso u otros elementos constitutivos del recinto [1885].

⁷ María del Carmen Simón Palmer apunta sin embargo tres grupos: “aquellos que durante todo el año representaban obras dramáticas, el de los que incluían piezas musicales y por último los modestos de *a real*, que alternaban con espectáculos de física recreativa, bailes, etc. y ofrecían cuatro funciones al día” [1989: 230].

⁸ Como ejemplo de los que respetaron el género clásico, con grandes actrices como Margarita Xirgu o María Guerrero, se encontraban el Español y el Princesa. Mientras, otros como el Eslava, Martín o Novedades, se dedicaron en exclusiva a las composiciones breves. No obstante, algunos teatros alternaron las piezas líricas con las de un solo acto, como el Circo Price o el Romea [Carrascosa Varillas, 1999: 4].

⁹ Las costumbre del veraneo no llegó a los madrileños hasta pasadas las primeras décadas del siglo XX. En un principio, quedaba como campo exclusivo para aristócratas y grandes burgueses. Los menos pudientes

rioso para los madrileños, que se buscaban distracciones en la capital. Se trataba de ofrecer al ciudadano actividades en parques, establecimientos de recreo y teatros de verano¹⁰, que les amenizaban desde abril hasta septiembre. Estos últimos se ubicaban provisionalmente en solares desocupados y estaban resueltos de manera elemental y con una distribución interior muy simple. Su carácter ambulante los hacía fácilmente desmontables y la mayoría se disponía en lugares de ocio junto a otro tipo de atracciones y entretenimientos. Entre ellos cabe destacar el Príncipe Alfonso, el Recoletos, el Tívoli, el Felipe, Eldorado, el Magik-Park o el Paraíso entre otros [Andura Varela: 1992: 108]. Ruiz Albéniz los denostaba al decir que eran “barracones de mala muerte propicios solo para recibir a gentes de mínimas exigencias y chabacanos hábitos de vivir como plebeyos” [1953: 34]. Pese a que utiliza el término *barracones*, Deleito y Piñuela estaba convencido de que, gracias a ellos, se mantenía en los rigores de julio y agosto el “fuego sagrado” del género chico [1946: 11-12].

Esta diversidad se mantuvo a lo largo de toda la vida artística de nuestro comediógrafo, si bien con el nacimiento de otras diversiones como el cine, algunos de estos recintos se modificaron y acoplaron a las nuevas realidades. Con el paso del tiempo y la influencia de las nuevas tendencias europeas se reajustó la división de los teatros planteada un poco más arriba. Así, mientras unos se adherían a las corrientes extranjerizantes, los otros seguían escenificando astracanes y comedias de costumbres. La oferta era amplia y el panorama muy vivo, con coliseos que desaparecían, que cambiaban de empresarios o que alteraban su línea dramática, siempre conforme a los gustos del público.

Enrique García Álvarez fue uno de los tantos autores de finales del XIX y principios del XX que, a ritmo vertiginoso, llevó sus creaciones a los teatros de la capital. En torno a los años noventa, nuestro autor irrumpe en el mundo de las letras. En este punto, los teatros “de fundamento”, tal y como los califica Deleito y Piñuela [1946: 11], eran el Real, el Español, la Comedia, la Princesa, el Lara, la Zarzuela, el Alhambra, el Circo Price, el Apolo, el Eslava, el Príncipe Alfonso, Novedades y Martín. Por su parte, el Variedades había sufrido ya, antes de 1890, el incendio que lo destruiría; el Español se inclinaba en exclusiva por “drama nacional, con preferencia clásico y romántico, aun-

combatían el calor con sábanas mojadas, botijos y veladas en los balcones o en medio de la calle [Rebes y García Pavón, 1966: 9].

¹⁰ Para más información acerca de estos teatros pueden consultarse, entre otros, *Los teatros de Madrid. Anecdótico de la farándula madrileña* [Martínez Olmedilla, 1946], o *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo* [Fernández Muñoz, 1988].

que también el moderno, acaparado entonces por la musa de Echegaray”; la Comedia mostraba su gusto por el género de idéntico nombre, comedia alta y española, y alguna vez caía en algún vodevil o importación europea, siempre sin rozar lo grotesco; el Lara se dedicaba a las obrillas sin música y estaba dirigido a un público burgués; y el Nove-dades evidenciaba su interés hacia el melodrama.

A lo largo de su carrera teatral, García Álvarez vio escenificar sus piezas en la mayoría de los recintos consagrados al teatro por horas, con cierta inclinación por unos u otros según las épocas. Entre ellos, los más habituales fueron el Apolo, el Cómico, el Eslava, la Comedia, el Lara y el Romea. En sus inicios, el Eslava será una constante. Situado en el pasadizo de San Ginés, en sus orígenes no fue más que el depósito de instrumentos de don Bonifacio Eslava. Después pasó a ser un café, hasta que en 1873 se inauguró como teatro [Muñoz Morillejo, 1923: 201]. El originario Salón Eslava era destartalado y mezquino, con una sola planta a la que posteriormente se le añadió una segunda que le hizo ganar en calidad sin imprimirle más belleza [Martínez Olmedilla, 1946: 258-259]. En 1880 cayó en manos del empresario Felipe Ducazcal que, viendo el éxito del género chico, decidió volcarse casi por completo en él [Moral Ruiz, 2004: 31]. A pesar de sus esfuerzos, no dejó de ser uno más entre los muchos que había [Martínez Olmedilla, 1946: 259]. Para Simón Palmer, el objetivo del Eslava era el de “difundir el gusto por la música clásica [...] pero si hacemos caso de los que asistieron años después, nada quedaba de la intención primitiva” [1989: 238]. En definitiva, un estreno en él “significaba entrar en el ámbito de un teatro ligero y breve, aderezado por la música y la risa capaz de movilizar a una gran proporción de público y también de actores y gentes de teatro, que empezaban a darse cuenta de las enormes posibilidades de este género” [Sotomayor Saez, 1992: 48]. Y García Álvarez entró. Antes de 1901 habían visto la luz allí nueve de sus libretos, entre ellos el que puede ser considerado como su incursión en el universo literario, *La trompa de caza*, u otros de relieve como *La marcha de Cádiz* o *Los cocineros*.

No obstante, el Eslava no es el único en estos instantes inaugurales, puesto que el Romea, uno de los más populares del Madrid finisecular, le acoge con agrado. De pequeñas dimensiones y una capacidad de doscientos ochenta y cinco espectadores, se especializó rápidamente en el teatro por horas y fue de los pioneros en reconvertirse a las *varietés* cuando la zarzuela comenzó su decadencia [Moral Ruiz, 2004: 34]. En

cuanto a su disposición, se dividía en una planta baja, en la que se ubicó un café, y una superior, donde se desarrollaban los espectáculos [Andura Varela, 1992:106]. Ninguna de las seis obras para el Romea fue de las más laureadas. No debemos olvidar que por entonces nuestro autor aún carecía de la fama que más tarde alcanzó. Poco a poco se despegó de esta sala, en la que solo presentó, justo en la década siguiente, dos libretos más. Lo propio haría en Eldorado, que, pese a su condición de teatrillo de verano, fue uno de los edificios provisionales más interesantes de este periodo. A ello favorecieron su sala oval, cuyo encuentro con el escenario se hacía mediante palcos de proscenio, que tenían un diseño diferente en las plantas baja y alta, o su exótica fachada [Suárez Perales, 2003: 76-77]. Allí únicamente se representaron tres de sus piezas más tempranas.

Mucho mayor en número de estrenos fue el Apolo¹¹, con el que entabló sus primeros contactos a fines del XIX, y que presencié, en total, alrededor de treinta. Esta cifra supera con creces la de cualquier otro recinto y marca la estrecha relación de García Álvarez con él. Su primer acercamiento a este teatro se remonta a 1896 con *Las escopetas*, que daría paso a una fructífera colaboración, esencialmente intensa en los quince primeros años del siglo XX, cuando fue un indiscutible de su cuarta sesión, con frecuencia junto a Carlos Arniches. Coincidiendo con la etapa dorada de este insigne edificio, le concedió éxitos tan sonados como *El terrible Pérez*, *El pobre Valbuena* o *El perro chico*. El Apolo, apodado más tarde como *la catedral del género chico*, estaba emplazado en la calle Alcalá, algo retirado del centro de la capital. A pesar de su suntuosidad y de su elevado aforo, el de más capacidad de la Villa y Corte, contaba con una serie de inconvenientes [Ruiz Albéniz 1953: 19]. A su citado alejamiento había que sumar la frialdad de su interior, consecuencia de lo bajo que se hallaba el patio de butacas y de unas puertas laterales que producían ciertas corrientes de aire, situación que se agravó por el duro invierno que hizo en Madrid durante su temporada inaugural [Ruiz Albéniz, 1953: 35-36]. Igualmente, sus desorbitados precios no contribuían a su prosperidad [Martínez Olmedilla, 1946: 56]. La temporada en que abrió sus taquillas, la de 1873-1874, resultó bastante funesta, en parte porque, bajo la dirección de Manuel Catalina, eligió como repertorio el teatro en verso. Tras varios empresarios, en 1886-1887, Felipe Ducazcal

¹¹ Un material muy completo que explica e incluye todo tipo de apuntes sobre el teatro Apolo, desde su inauguración hasta el cierre de sus puertas, así como múltiples anécdotas relacionadas con las piezas que allí se representaron, es la *Historia del teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo* [Ruiz Albéniz, 1953].

logró impulsarlo y dedicarlo a la zarzuela corta, obteniendo importantes ganancias [Ruiz Albéniz, 1953: 40-41].

Su evolución fue imprevista, pues con su elegancia y estilo francés nadie esperaba que tomara estos derroteros. Poco a poco se encumbró como símbolo de un género y una ciudad, sobre todo cuando pasó a manos de Arregui y Arruej. Junto con sus plateas y escenarios, se hizo célebre su saloncillo, por donde pasaron los autores, actores y empresarios más notables [Moral Ruiz, 2004: 31-32]. Su consolidación definitiva como baluarte del teatro por horas llegó en la temporada 89-90 con la zarzuelita *Las doce y media y sereno*, de Sánchez Pastor [Ruiz Albéniz: 1953, 179]. Desde entonces, se establecen cuatro sesiones, que posteriormente varían en su horario. Mientras que las grandes propuestas se fijaban en la primera y cuarta, la tercera se reservaba para los estrenos, con la intención de no privar de la *première* a los menos noctámbulos. La cuarta era entendida como el puesto de honor de la cartelera. Una vez terminado el espectáculo, la gente solía acudir a Fornos o algunas de las tertulias y cafés cercanos. A partir de 1895 tuvo que rivalizar con la Zarzuela, que se había hecho su hueco entre los lugares de ocio [Deleito y Piñuela, 1949: 345].

Con la llegada del nuevo siglo, nuestro literato fue también un rentable negocio para el Cómico, teatro en el que participó, en menor medida, hasta el ocaso de su carrera. Quizás le benefició la labor empresarial de la indisoluble pareja que constituían Enrique Chicote y Loreto Valverde, que permanecieron en el cargo hasta que más tarde lo ocupó Emilio Losada, acompañado del actor Pedro Zorrilla. Originalmente fue el salón de baile Capellanes, que se transformó hasta convertirse en una sala de lo más popular y marcada por los cambios de nombre¹². Su problema radicaba en sus escasas dimensiones, que no permitían grandes formatos y que obligaban a los escenógrafos a realizar serios esfuerzos en sus pinturas [Muñoz Morillejo, 1923: 202]. Precisamente uno de los textos que lanzó al éxito a este local fue *Alma de Dios*, de García Álvarez y Carlos Arniches. La pieza, con Chicote y Prado como protagonistas, batió todos los récords de taquilla y permaneció en cartel más de setecientas noches. Nuestro comediógrafo brilló en 1907 y 1908 en este teatro gracias a *La gente seria*, *¡Hasta la vuelta!* o la citada *Alma de Dios*.

¹² Durante algún tiempo fue llamado *Teatro de la Risa*, pero se desechó debido a que obligaba a la perduración de un género marcadísimo [Martínez Olmedilla, 1946: 286]. Otros nombres fueron *Salón Romero* y *Salón de Cervantes* [Muñoz Morillejo, 1923: 202].

En la segunda década del siglo, el Cómico quedó relegado y el Apolo continuó siendo el más recurrente. No obstante, tuvo que competir con el teatro de la Comedia. Su reducido tamaño y la imposibilidad de efectuar montajes de envergadura no supuso inconveniente para que fuera uno de los más lujosos entre los consagrados a las funciones por horas, con su sala decorada en blanco y oro y butacas tapizadas en rojo, o su profusa utilización de elementos de fundición y hierro forjado en la construcción y decoración [Fernández Muñoz, 1988: 129]. En él se denostaban las tragedias, dramas o melodramas, y se exaltaba el género andaluz [Simón Palmer, 1989: 236]. Data de 1875, pero en 1915 sufrió un incendio que destruyó el edificio. Su reconstrucción, en el mismo terreno de la calle Príncipe, supuso cuantiosas mejoras en su interior [Suárez Perales, 2003: 80-81], a excepción de la acústica, que empeoró considerablemente [Martínez Olmedilla, 1946: 235]. Por la Comedia desfilaron afamadas compañías como la del empresario Tirso Escudero, que lo explotó alrededor de medio siglo. Salvo *Mi papá*, todas las creaciones de García Álvarez que allí se representaron fueron posteriores al fuego que había arrasado su arquitectura primitiva. Algunas de ellas gozaron de una gran acogida, como *El verdugo de Sevilla* o *Los cuatro Robinsones*, ambas junto a Muñoz Seca.

A partir de los años veinte, García Álvarez, delicado de salud, ni escribe tantos libretos como antaño ni estos alcanzan un triunfo tan notorio como el de épocas anteriores. Además, el género chico era ya un fenómeno que decaía. Todo lo cual pudo contribuir a que sus obras se repartieran entre diversos teatros de la metrópoli sin predominio de uno concreto. Los más habituales, con apenas tres o cuatro obras, fueron de nuevo el Cómico, el Lara y el Rey Alfonso. Este último había surgido en torno a la segunda década del Novecientos junto con el Alcázar, el Infanta Beatriz u otros pequeños recintos de arte y más familiares que respondían a nuevos propósitos y planteamientos. El predominio de los gustos burgueses conllevó el triunfo del Infanta Isabel, Comedia y Lara, antiguo templo del juguete cómico [Sotomayor Sáez, 1992: 53]. *La bombonera de don Cándido*, como era conocido el Lara, poseía un halo especial que le hizo finalizar todas las temporadas con cuantiosas ganancias, incluso cuando la entrada quedó casi bloqueada por la construcción de la Gran Vía [Martínez Olmedilla, 1946: 275-276]. Siempre estuvo presente en toda la producción del autor, desde 1899 con *Alta mar* hasta

1930, con su último escrito completamente original, *La mala memoria*. Habían pasado muchos años y toda una carrera artística, y en el Lara seguían contando con él.

Si bien hemos intentado trazar un recorrido por todos aquellos teatros relevantes a los que por alguna causa se vinculó nuestro dramaturgo, no podemos dejar de aludir a otros con los que, de forma menos intensa, también colaboró. Novedades, Zarzuela, Infanta Isabel, Cervantes, Martín, Magik-Park, etc., fijos y de verano, fueron testigos del advenimiento de García Álvarez. A modo de resumen, la tabla que se añade a continuación recoge la relación de teatros y fechas en las que estos acogieron a nuestro autor.

Teatros	1892-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1931	Total
Apolo	4	14	11	1	30
Barbieri		1			1
Buen Retiro			1		1
Calderón				1	1
Cervantes			3		3
Chueca				1	1
Coliseo Imperial		1	1		2
Colón	1				1
Comedia		2	6	2	10
Cómico		9	4	4	17
Eldorado	3				3
Eslava	9	4	2		15
Español			1		1
Gran Teatro		1			1
Infanta Isabel			3	1	4
La Latina				1	1
Lara	3	1	3	3	9
Lírico		1			1
Magik-Park			2		2
Maravillas	2				2
Martín	1		1	1	3
Moderno	1	1			2
Nostre Teatre				1	1
Novedades			2	2	4
Price			1		1
Princesa			1		1
Recoletos	2				2
Reina Victoria				1	1
Rey Alfonso				2	2
Romea	6	2			8
Rusia	1				1
Zarzuela	1	2	1	1	5
Sin datos ¹³		7	4	9	20
Sin datos ni año					7
					163

Tabla 4. Teatros y estrenos de Enrique García Álvarez

¹³ Aquellas obras cuyos teatros aparecen entre paréntesis en las fichas finales porque no se sabe con seguridad si se estrenaron o no, han sido incluidas en el apartado *sin datos*.

4. 3. LA ESCENOGRAFÍA

Con menos medios que hoy en día y escasamente desarrollada según nuestra percepción actual, en 1923 Muñoz Morillejo afirmaba que los pocos bocetos y dibujos conservados avalaban la magnífica labor de los escenógrafos en la distribución escénica, la composición, la perspectiva o el colorido, a la que sin duda contribuyó la llegada de la electricidad, que optimizó el sistema de iluminación [1923: 264]. Para comprender la escenografía del momento, resulta imprescindible recuperar el trabajo de los artistas italianos, pioneros en la materia, que sentaron las bases de la escenografía moderna desde mediados del siglo XVII. “Perfecta en sus puntos de vista técnicos, caía por lo extremo. Todo en ella resplandecía con una grandiosidad perfectamente inútil”. Fueron los franceses quienes alcanzaron el equilibrio entre ambos aspectos y revolucionaron la escena europea a comienzos del XIX influyendo en el resto de los países [Gual, 1929: 19-22].

En España, con la llegada del Setecientos se heredan las ideas de la perceptiva clásica, cuyas tentativas de racionalizar la ilusión se mantienen hasta el Romanticismo. La naturalidad, verosimilitud y decoro se proyectan en la pintura del espacio a través de la fidelidad histórica y el respeto por los estilos arquitectónicos en la reconstrucción de ambientes. Igualmente, queda patente la atención al dato real y la condena de todo onirismo. En verdad, la doctrina neoclásica nunca se aplicó rigurosamente y se combinó con ciertos aires castizos y espontáneos precedentes. Avanzado el siglo XIX, se proponen los contrastes entre luces y sombras que persiguen el efectismo, oscureciendo los primeros términos de las tablas y dejando en claridad los segundos [Arregui, 2000: s.p.]. Lentamente, se multiplica el número de objetos en el escenario, respondiendo a la necesidad de mostrar una imagen muy precisa del entorno y de unir al actor con lo que le rodea. Con el Naturalismo, se acusa el rechazo al periodo romántico y se busca la exageración de lo real mediante el descarte de la “mentira teatral” hasta entonces impuesta [Arias de Cossío, 1991: 204-205].

A finales de siglo, coincidiendo con el auge del género chico, el público conservador persistía en su gusto por los documentos humanos acompañados de una puesta en escena próxima a lo verídico y con unos decorados que envolvieran e impregnaran a los personajes. La zarzuela se alejaba definitivamente de los postulados del Romanticismo, de su fantasía y su misterio, y demandaba lugares existentes y auténticos [Moral Ruiz,

2004: 236]. En oposición a los excesos naturalistas y realistas, entendían que el decorado tenía que ofrecer solo una imagen y no la propia vida. Aun con la pujanza de las corrientes extranjerizantes que resonaban con vigor en nuestro país, resultado del afán europeizador que marcaba nuestra cultura, los inicios del XX constituirán un signo de continuidad de todo lo anterior [Arias de Cossío, 1991: 225-229].

Si analizamos la escenografía dentro del fenómeno del teatro por horas, se aprecia claramente una evolución desde la escasa y rudimentaria escena de los cafés teatro hasta otra de mayor complejidad en los coliseos, desigual en función de cada uno de ellos y del presupuesto e inversiones que decidieran realizar [Versteeg, 2000: 84]. Muñoz Morillejo señala la poca implicación de las empresas que, más inquietas por abaratar costes, aceptaban prácticamente cualquier decorado, incluso si iba en perjuicio del arte. No debe parecernos extraño que en torno a 1918 algunos escenógrafos hicieran intentos por agremiarse con el proyecto de establecer unas tarifas y defenderse de los bajos salarios que recibían. A la cabeza de la *Asociación de Pintores Escenógrafos* se situaron algunos de gran renombre, como José Martínez Garí [1923: 263].

De acuerdo con el sistema de este tipo de manifestaciones breves, era indispensable planear los montajes muy rápidamente, a veces en días, debido a las modificaciones en la cartelera. La premura empujaba con frecuencia a usar los telones viejos, lo que no agradaba en absoluto al público, que percibía rápidamente la falta de novedad [Moral Ruiz, 2004: 236]. El propio carácter reiterativo de muchas de las piezas del género chico posibilitaba la reutilización de decorados estándar como una calle o un patio de vecindad. Únicamente los mundos fantásticos, fundamentalmente de las revistas, exigían una mayor innovación. Normalmente, las obras de tres cuadros o actos alternaban telón, telón corto y telón, repitiéndose este esquema cuando el número era superior, con la intención de no derrochar cantidades innecesarias en la fabricación [Versteeg, 2000: 84]. En todo caso, la escenografía zarzuelista fue tornándose progresivamente más castiza, de acuerdo con el contenido de los libretos [Moral Ruiz, 2004: 238].

Retomando las opiniones de Muñoz Morillejo sobre la materia, el autor recalca la existencia de elementos favorables como la electricidad, la mecánica o la química, que mejoraban el trabajo de los escenógrafos y generaban un mayor grado de ilusión [1923: 262]. Sin embargo, Dougherty apunta que la escena, allá por los años veinte, se hallaba en una profunda crisis consecuencia de las anticuadas propuestas de representa-

ción¹⁴. El nuevo espíritu vanguardista pedía una escenificación que no copiara la realidad burguesa y que plasmara una atmósfera más ficticia, con cabida para la imaginación y la fantasía. Modernizarse acarrearba altas inversiones: el perfeccionamiento de la instalación eléctrica, el empleo de escenógrafos y directores entrenados en técnicas avanzadas, o la construcción de nuevos espacios atendiendo a las novedades tecnológicas de la época. Solo el Estado o los Ayuntamientos podían hacerse cargo de dichos gastos¹⁵. Aun así, había más impedimentos que los meramente monetarios. Primero, era preciso superar el concepto de teatralidad reinante desde el siglo anterior y aceptar el teatro como “ficción pura, voluntad de mentira”. No era un problema de dinero, sino algo más complejo, un cambio de mentalidad [1984: 130]. Postura similar era la de Manuel Abril, quien resaltaba en 1915 que la escenografía debía de estar al servicio del arte dramático y lograr su fin mediante la ilusión, y no reproduciendo la naturaleza como tal. No obstante, era consciente de que estos aspectos eran inaccesibles para el público español [1915: 8-9]. Tampoco Muñoz Morillejo veía con buenos ojos a los pintores de estética modernista. Para él, la poca exactitud de la forma y la exageración del colorido por la que se caracterizaba la empujaban a ser una maestría de difícil comprensión. Según su parecer, sus cultivadores dejaban patente el desconocimiento de la perspectiva y de la parte científica del arte, siendo forzosa una explicación previa de lo que habían tratado de exponer, por más que las tendencias nunca fueron tan extremas como las que corrían por Europa [1923: 275].

En cuanto al soporte manejado en las decoraciones, era por lo general el papel, material que no gustaba en demasía a los pintores y que comportaba una delicada conservación, frente a los lienzos, más resistentes a la par que costosos. A pesar de las quejas de los artistas, lo cierto es que a los empresarios les proporcionaba una mayor holgura económica [Muñoz Morillejo, 1923: 264]. Este formato se explotaba desde hacía tiempo en Italia con grandes ventajas. Aparte del ahorro de capital, por el soporte en sí y por lo innecesario de la carpintería, tenía menos peso y volumen, lo que resultaba especialmente beneficioso para las compañías itinerantes. Los inconvenientes radicaban básicamente en lo artístico, puesto que no se alcanzaba la misma resolución. Junto a la

¹⁴ La diversidad de opiniones se explica porque, mientras que el testimonio de Muñoz Morillejo es un documento de época, las ideas de Dougherty son vertidas desde la perspectiva que da el paso de los años.

¹⁵ También Arias de Cossío comentaba la falta de compromiso por parte de instituciones superiores, sin las cuales era imposible cualquier tipo de mejora y una consideración pareja a la de otras capitales europeas [1991: 206-207].

escasa resistencia de la superficie, casi indigna para estampar grandes concepciones, el resultado era seco, apagado, con poco *jugo* en el color¹⁶. El procedimiento, al ser poco serio, facilitaba que cualquier aprendiz se atreviera con él, en perjuicio de los verdaderos profesionales y haciendo competencia en el precio [Arias de Cossío: 1991: 242-243]¹⁷.

Las decoraciones, de los más diversos tamaños, iban desde los seiscientos metros de superficie hasta los mil. En la práctica, las dimensiones no implicaban directamente espectacularidad, de modo que algunas, pequeñas en gasto y construcción, generaban un gran efecto en el público, y otras, de mayor medida y con grandes espacios practicables, no obtenían ninguno. Todo dependía de quién y cómo ejecutara el trabajo. El contraste de tiempo y gastos entre una decoración de aldea, campo, mar o casa pobre y una de un claustro en perspectiva de ángulo o un salón de rica arquitectura no se reflejaba en el precio de venta, que, extrañamente, era idéntico [Muñoz Morillejo, 1923: 166]¹⁸.

En definitiva, la escenografía pintada, aun estando seccionada en bastidores, bambalinas y telones de fondo, se sometía a las leyes de la pintura renacentista al buscar la perspectiva en un punto de fuga situado al fondo, fuera del escenario, y al llevar incorporada la luz. Cuando los elementos empiezan a hacerse tridimensionales, también se procuran aplicar estos dictámenes de la perspectiva y los objetos del frente del escenario se agrandan con respecto a los del lado opuesto. Con las escenografías pintadas, el artificio era evidente. Para restar pobreza a la representación, los cuadros se hacen practicables segmentando la pintura en bastidores, lo que permitía un mayor movimiento escénico con la entrada y salida de actores [Bobes Naves, 1997: 429]. Así pues, durante estos años finales del siglo XIX y los iniciales del siguiente, momento en el que se inserta la producción de García Álvarez y de otros tantos comediógrafos, nos topamos con una pintura de corte realista que prolonga los conceptos del siglo anterior, acorde con la

¹⁶ El papel, de tono grisáceo o crudo, poseía una superficie excesivamente satinada que impedía el empleo de pasta gruesa de pintura, necesaria para la brillantez de los tonos. Como consecuencia, se usaban “veladuras”, propias de las técnicas con acuarela que, en realidad, requerían mayor blancura y porosidad de la superficie. Además, debido a la celulosa, los tonos sufrían gran alteración, y si se pintaba con grueso de color, era posible que este se desprendiera. Todo ello obligó a un abuso de la línea recta, pues con tales condiciones era imposible hacer masas corpóreas en la decoración [Muñoz Morillejo, 1923: 167-8].

¹⁷ Arias de Cossío se limita a recoger las opiniones que Vicente Castro vertía en *La Ilustración Española y Americana*.

¹⁸ Estas palabras no pertenecen directamente a Muñoz Morillejo sino que este reproduce en su libro una carta de Amalio Fernández, importante escenógrafo de la época, al crítico Saint-Aubin, donde le planteaba todas estas quejas.

falta de novedad de los propios libretos. Sin mayores trascendencias y esporádicamente, se apreciará una tímida renovación con aires de simbolismo modernista en algunos textos y escenografías [Arias de Cossío, 1991: 244].

4. 4. LOS ESCENÓGRAFOS

En el periodo de la Restauración, al compás de los nuevos locales proliferan los talleres que atienden los encargos de las salas. Los escenógrafos, ocupados en el diseño de los decorados, van cobrando cada vez más fuerza [Granda, 1983: 44-45]. Sin embargo, no siempre poseen una especialización absoluta y se ocupan indistintamente de decoraciones teatrales de óperas y zarzuelas, de piezas de escaso valor o al servicio de unos determinados ideales políticos [Arias de Cossío, 1991: 168]. Con todo, no se debe menospreciar su labor. Según Muñoz Morillejo, si la escenografía había ido evolucionando tal y como lo había hecho, era a consecuencia del esfuerzo personal de los pintores, que, con el deseo de elevar nuestro arte al nivel de otras regiones europeas, se habían preocupado por viajar y conocer todos los avances y técnicas novedosas para implantarlas en España, pese a las nulas subvenciones del Gobierno, que por el contrario sí ayudaba a otro tipo de artistas. Ciertamente es que muy pocos de los nuestros estaban a la altura de los extranjeros, aunque los de más prestigio eran admirados ypreciados en el mundillo [1923: 262-263].

Ante la creciente demanda, los escenógrafos se organizaban en talleres dirigidos por varios maestros expertos en los diversos campos, como interiores, naturalezas, efectos especiales... Con una proyección empresarial, fabricaban por encargo en un tiempo bastante reducido y a precios competitivos. Además, no tenían por qué realizar todas las decoraciones de una obra y podían dedicarse a las de una sola escena, en función de su preparación. Incluso, en un mismo decorado, era posible que cada uno contribuyera aprovechando únicamente sus destrezas. “Este tipo de sistematización, muy común desde mediados del XIX, corresponde a todo un nuevo concepto de la actividad que participa de los progresos de la industria y que considera el trabajo escenográfico más como una aplicación a un producto comercial que a una idea artística”¹⁹ [Arregui, 2000, s.p.].

¹⁹ Arregui toma a su vez esta cita de la obra *Duecento anni alla Scala: la scenografia* [Ricci, 1977: 30].

Entre los creadores del Madrid finisecular y de principios del XX, y habitualmente en todos los coliseos de la capital, cabe citar figuras como las Augusto Ferri y sus discípulos y ayudantes Georgio Busato y Bernardo Bonardi²⁰; Amalio Fernández, seguidor de los anteriores; Luis Muriel y López, hijo de toda una estirpe de escenógrafos [Versteeg, 2000:84-85]; u otros como Martínez Garí, Martínez Abades, o Amorós y Blancas. Todos ellos destacaron y fueron alabados por el manejo del colorido brillante que tanto gustaba al público [Moral Ruiz, 2004: 237]. La mayor parte de ellos, subordinados al género chico por voluntad o necesidad, dibujaron para García Álvarez, principalmente Martínez Garí y Muriel, sin olvidar a Amalio Fernández, Amorós y Blancas.

Algunos de los primeros estrenos de nuestro autor, aún en el siglo XIX, se llevaron a cabo bajo la dirección artística de Bussato y la asistencia de Amalio Fernández. Así, *Los cocineros* o *Historia natural*, ambas para el Eslava, se adornaron con sus decoraciones. Si bien Bussato era el maestro, Amalio Fernández, desde que comenzara su carrera a los catorce años, no cejó en su empeño de convertirse en uno de los grandes. Sus inicios no fueron fáciles, y rechazado por Ferri en el taller que este tenía con Bussato, viajó a París en busca de fortuna. A su vuelta entró en tan laureado centro de instrucción y pronto lo abandonó para establecerse por cuenta propia. Destacó por ser uno de los profesionales que con más empeño y seriedad se empleó en su cometido [Muñoz Morillejo, 1923: 154-155], hasta el punto de que se afanaba día y noche, no porque los pedidos le agobiaran, sino debido a que concienzudamente estudiaba, meditaba y hacía y rehacía sus bocetos. Esta dedicación absoluta exigía cierta recompensa, y de esta manera sembró cierta polémica entre los empresarios, que le recriminaban sus altos precios y su negativa a trazar en papel [Muñoz Morillejo, 1923: 165-166]. Fundamentalmente pintor de arquitecturas, sus bocetos se llenaron de vida tras su viaje América, donde aprendió a la perfección a combinar las luces y las sombras en sus paisajes. Por esta razón, en los primeros lustros del siglo alcanzó la fama de ser uno de los más constantes y activos del panorama escénico español [Arias de Cossío, 1991: 233-241]. En esta etapa se ocupó, ya sin Bussato, de los decorados de *La reja de la Dolores* y *El cuarteto Pons*, para el Apolo y Eslava respectivamente.

²⁰ Los incipientes escenógrafos no solo acudían para su formación a los talleres de prestigio sino que completaban sus estudios con libros teóricos como el de Castelucho [1896], que era un auténtico tratado en la materia, con gráficas para la ejecución de los proyectos o ejemplos de realizaciones, todo ello con un lenguaje técnico para los interesados en este arte.

Por entonces el comediógrafo coincide en repetidas ocasiones con Luis Muriel y López. Hijo y nieto de escenógrafos²¹, cursó estudios de arquitectura y paisaje, pero acabó dedicándose a la pintura teatral, gracias a la maestría heredada de su padre y de otros como Ferri, Bussato, Bonardi, Perkis, Bros o Calleot. Era “espontáneo, correcto y justo en el dibujo, cualquiera que fuera la representación de la forma, arquitectónica, figura o paisaje” [Muñoz Morillejo, 1923: 171] y su dominio de la luz y el color le hacían un fantástico sucesor de sus maestros. Además, su observación directa de la naturaleza le liberó de los convencionalismos y los recursos que rutinariamente se usaban.

En el género chico, donde diseñó más de 1600 decoraciones, se consolidó en su quehacer con las vistas del Ebro y de Zaragoza de *Gigantes y cabezudos* [Muñoz Morillejo, 1923: 173]. Fue reclamado para montajes de gran espectacularidad como los que se mostraban en el Teatro Príncipe Alfonso o el Gran Teatro, donde exhibió, en 1914, su creación más laureada, la ejecutada para la obra *Aníbal* [Peláez Martín, 2003: 2208]. Como contrapunto, fue un personaje muy vanidoso, siempre ansioso por que concluyera la función para llenarse de gozo con los aplausos del respetable [Versteeg, 2000: 85]. Colaboró prácticamente en todos los teatros de la capital, y en particular en el Cómico, al servicio del actor Emilio Mario, y en el Apolo, del que fue pintor exclusivo en los seis años antes de su muerte, en 1919 [Muñoz Morillejo, 1923: 176], revelando su evolución a una pintura con “sutiles entonaciones de credo simbolista” [Arias de Cossío, 1991: 242]. De los talleres de Muriel salieron las escenografías de algunos de los libretos más interesantes de García Álvarez, que se mantuvieron en cartel largas temporadas, como *La alegría de la huerta*, *La boda*, *La gente seria* o *El trust de los Tenorios*. De la última, con gran diversidad de espacios dramáticos, fueron especialmente laureados los telones de Venecia y de París, de gran vistosidad por las cuantiosas inversiones del Apolo, que no escatimó en gastos [Anónimo, 1910m: 10].

Considerado como discípulo de los dos anteriores y fiel a la escuela del naturalismo ilusionista [Peláez Martín, 2003: 2208], Martínez Garí fue uno de los pintores más próximos a nuestro dramaturgo y, posiblemente, el que más veces empuñó el pincel para él²². Tras su estancia en la escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que abordó la

²¹ Su padre, Luis Muriel Amador, y su abuelo, Luis Muriel San Miguel, habían sido afamados escenógrafos del siglo XIX.

²² Estas afirmaciones no pueden hacerse con total seguridad puesto que no poseemos datos de todas las escenografías de las obras de García Álvarez ni de quiénes fueron los pintores de las mismas.

perspectiva, el modelado y el dibujo decorativo, se trasladó a Madrid en 1888 al taller de Bussato y Bonardi para continuar sus estudios. En la capital no se estableció definitivamente hasta 1901. Entonces emprendió su relación con el Apolo, en alternancia con la mantenida con los otros recintos, y se ganó el reconocimiento entre los entendidos del momento [Muñoz Morillejo, 1923: 189]. Fue uno de los pocos que defendió, casi de modo heroico, los decorados de papel, tan repudiados por el resto de sus compañeros [Peláez Martín, 2003: 2208].

Por su parte, García Álvarez gozó de sus escenografías al menos en una quince-
na de ocasiones y en coliseos variados como el Apolo, el Moderno, el Gran Teatro, el
Magik Park o el Cómic, entre otros. De ellas fueron gratamente laureadas algunas co-
mo las de *El noble amigo*, *El alma de Garibay*, *Las vírgenes paganas* y, sobre todo, *El
pollo Tejada*, con cuatro decorados de lo más original, de gran pompa, que fueron cele-
bradas en justicia por público y crítica [Anónimo, 1906e: 14], y *Alma de Dios*, de la que
se elogiaba la imagen de la sacristía, de mucha propiedad, y la del cuadro cuarto, de un
efecto admirable [Gresca, 1908: 9].

Por las noticias que tenemos, sabemos que para nuestro autor también pintaron
otros como Amorós y Blancas, que, alabados por los expertos en la materia, fueron con-
tratados para el Real, a cargo de José Arana, entre 1905 y 1908, y para diferentes teatros
como el Eslava, el Apolo, la Zarzuela o la Comedia. En ese lapso, colaboran con García
Álvarez en *Mi papá* o *Genio y figura*. A partir de 1915, se mudaron al Lara [Muñoz
Morillejo, 1923: 187-188].

4. 5. LA MAQUINARIA Y LOS EFECTOS ESCÉNICOS

Si los decorados eran esenciales en la puesta en escena, no menos interés susci-
taban aspectos como la maquinaria²³ o la iluminación, que potenciaban la espectaculari-
dad. Desde finales del siglo XIX, la zarzuela y la revista musical incorporan con lentitud
cierto efectismo, presente ya en géneros como la ópera y el ballet, y los textos pueden
convertirse en meras excusas para el lucimiento escenográfico, lo que directamente em-
pujaba al desarrollo de los avances técnicos [Peláez Martín, 2002: 2204].

²³ Para un mejor conocimiento del tema, puede consultarse el Catálogo de la Exposición de Arquitectura
Teatral celebrada en Madrid, *Las máquinas teatrales. Arquitectura y escenografía* [AA.VV., 1984-1985].

La idea de partida era la de producir grandes resultados con pocos recursos [Moynet, 1885:44]. En España no se había progresado al ritmo que en Europa, y los adelantos técnicos aplicados en otras naciones estaban aún pendientes de adoptarse. A su afianzamiento en las tablas nacionales ayudó, sin duda, la llegada de las nuevas fuentes de energía, fundamentalmente de la electricidad, junto con la hidráulica, y de las distintas mecanizaciones que se añadieron al espectáculo teatral. Así, por ejemplo, entrado el siglo XX se innova con recursos como el escenario giratorio o el sistema de ascensores [Peláez Martín, 2002: 2205].

Los escasos datos que poseemos acerca de los elementos requeridos para las piezas de García Álvarez han sido tomados en gran medida de sus libretos, donde nuestro autor podía dar pautas para la ejecución de un determinado pasaje. Por su parte, las críticas teatrales no suelen informar de este asunto. Las acotaciones nos remiten simplemente a ruidos, golpes, timbres, sonidos o tiros, normalmente ajenos a los ojos del espectador, como en *Las escopetas* o *La niña de las planchas* entre otras. En líneas generales, no se trata de un teatro excesivamente grandilocuente ni de grandes recursos, y raramente se mencionan asuntos complejos. En *El pollo Tejada*, Miguelito Tejada irrumpe en un escenario que figura ser el parque aerostático de Madrid, con un globo que ocupa una sección considerable del espacio. Queriendo huir de sus perseguidores, su única salida es subirse a él y emprender el viaje que le alejará del peligro. Tal y como apuntaba la revista *El Arte del Teatro*, “el globo se eleva, y Don Miguelito, para librarse de las iras de aquel energúmeno que le persigue por los aires, comienza a arrojar lastre sobre él, hasta que logre que suelte la cuerda y caiga al suelo” [Anónimo, 1906e: 9]. De este modo, con el globo cogiendo altura, finalizaba unos de los cuadros. Sin duda, para poder generar esa sensación, intuimos el uso de maquinaria adecuada a este tipo de desapariciones. Aun siendo un instrumento interesante en la función, el procedimiento técnico no se salía de lo corriente. En el siguiente acto, en un intento de dotar de verosimilitud a los acontecimientos, se recreaba un paisaje con el cielo y el mar, y un pequeño globo que cruzaba de un extremo a otro simulando la travesía anunciada:

Telón corto. Se ve el mar ligeramente agitado; sobre él, un cielo azul que ostenta los ligeros celajes del amanecer; a lo lejos, y sobre la costa africana, la extensa agrupación de casas de una ciudad mora, de la que destacan las altas torres de los minaretes; ciñen a la ciudad las verdes manchas de palmares y jardines. Cruza las nubes, de derecha a izquierda, un globo de diminutas proporciones con rumbo a la ciudad lejana. Empieza el

día. Música en la orquesta durante todo el cuadro. En cuanto el globo desaparece en el horizonte, mutación [*Tejada*, 3.º].

Sin ser dificultoso, al menos no era tan común como la simple recuperación del tiempo transcurrido mediante la palabra de los personajes. Alcanzado el destino, el aerostático no vuelve a introducirse en las tablas, sino que, pasado un rato, Miguelito se descuelga por una cuerda haciendo movimientos pendulares, como si figurara descender de su peculiar medio de transporte.

Por su parte, la acción de *El noble amigo* acaecía en el tejado de una casa. Como tal, el fondo mostraba otros tejados con sus rasgos característicos y sus chimeneas. La acotación decía que de alguna de estas debía salir humo, con la intención posterior de lograr la comicidad escénica cuando el protagonista, situado justo delante, simulaba que dicho humo brotaba directamente de su cabeza. Estos pequeños trucos quedaban en manos de maquinistas encargados de la preparación de chimeneas que imitaban humaredas o que, incluso, hacían nevar [Versteeg, 2000: 86].

Otro de los fenómenos recurrentes era el de la lluvia, siendo lo más frecuente que se aludiera a su ruido sin que se hiciera visible en escena. Para producir el sonido necesario y cargar la ambientación de realismo, se metían chinitas en una caja muy estrecha y alargada, cortada por travesaños de madera o de metal, que cuando se agitaba, al caer las piedrecitas, chocaban entre sí y se obtenía el resultado deseado [Moynet, 1885: 171]. En *Felipe Segundo*, la acotación de la primera escena y el diálogo marcan que se oye una lluvia copiosa, acompañada de una fuerte ventisca. La caída del agua no cobraba ningún valor simbólico ni relevancia, simplemente enmarcaba y actuaba como arranque de la acción. Diferente es el procedimiento de *Riña de gallos*, para cuyo estreno se sirvió de un efecto casi imposible y de complicada ejecución en teatros de menor envergadura que el Infanta Isabel. Los personajes, esperando la celebración de un duelo entre dos de ellos, sienten que caen unas gotas y sacan sus paraguas. Aunque hubiera bastado la palabra, una de las acotaciones da fe de algo más arriesgado:

Empieza a arreciar el chaparrón. En Madrid, este efecto se hizo cayendo realmente el agua, pero puede prescindirse de ello [III, 5].

Como es lógico, no todos los recintos, menos en provincias, gozaban de la infraestructura requerida para esta inusual y vistosa puesta en escena que exigía un desem-

bolso económico cuantioso. En los días posteriores a su presentación, algunos periódicos se hicieron eco de este hecho con opiniones diversas. *El Imparcial* señalaba como uno de los instantes más cómicos el duelo que se daba entre dos contendientes con un solo sable y bajo la lluvia, anotando que la escena estaba muy bien servida, en particular este pasaje del agua [Lepina, 1927: 3], y el *Heraldo de Madrid* era menos benevolente y remarcaba que “no merecía la pena que la empresa gastase 8.000 pesetas en montar una perfecta instalación para que lloviese sobre el engendro, auténticamente, en el acto último” [J.G.O., 1927: 4].

En cuanto al escotillón, no era en absoluto una técnica novedosa, pues se venía utilizando, con menos perfección, desde siglos antes. En los libretos de García Álvarez se cita con motivo de la desaparición y aparición de personajes. En *El fresco de Goya*, su figura principal, Goya, realiza su primera salida en el escotillón [2.º]. A mitad de la historia, se usa de nuevo cuando su oponente Braulio, que le está persiguiendo, es situado hábilmente por Goya en el punto preciso para que, al activar su mecanismo, descienda bajo el escenario [2.º]. En este sentido, la revista *El alma de Garibay*, perteneciente a un género que potenciaba el componente visual, incluía también este dispositivo y lo dotaba de cierto halo sobrenatural y fantástico. Su protagonista, Garibay, en su voluntad de ofrecer una revista atípica y hacer que el público no la abucheara, hacía una imprecación a Satanás, al que estaba dispuesto a entregar su alma si conseguía su propósito. El maligno antagonista, rodeado de una nube de humo, emergía al elevarse el escotillón, no sin antes indicar a Garibay que, en verdad, este recurso era propio de la revista vieja [1.º, 3]. Posteriormente, se aprovecha de nuevo para la evaporación de Satanás, para sacar un banco a escena [1.º, 5] o, finalmente, para que, una vez que Garibay entrega su alma al diablo por no cumplir su promesa, se ausentara definitivamente el personaje de las tablas, imitando la bajada a los infiernos [5.º, 1]. Al margen del escotillón, en esta obra se avisa además de la caída de un rayo, pero no se especifica nada que concierna a su representación [6.º, 1].

En última instancia, cabe mencionar algunos aparatos eléctricos que García Álvarez junto con sus compañeros decidieron aportar a sus escritos. En el tercer cuadro de *La luna de miel* buscaron el realismo al poner en el centro de la escena un tranvía eléctrico, símbolo de modernidad, que movía sus ruedas y simulaba el movimiento. Por

su parte, en *El pobre Valbuena*, con cierto manejo y complejidad, acoplaron un tiovivo que causó el asombro de muchos [Versteeg, 2000: 85-86].

4. 6. LA ILUMINACIÓN: LAS NUEVAS POSIBILIDADES DE LA LUZ ELÉCTRICA

En sus orígenes, cuando el teatro se celebraba a pleno día, los problemas relacionados con la iluminación eran diferentes a los que surgieron con la llegada de nuevas fuentes para dar claridad a la escena. El empleo de la luz artificial solo fue ocasional hasta mediados del XVIII. En 1769, el conde de Aranda estipuló la modificación de horario para las sesiones que, conforme a la moda impuesta por París, pasaron a disputarse ya anochecido. Las consecuencias, entre otras, fueron la generalización de los primigenios candiles, que pronto evolucionan a lámparas de aceite rodeadas de un cristal protector de las corrientes de aire, y la aparición de gasas coloreadas que, a modo de filtros, teñían el escenario [Andura Varela, 1992: 85-86].

Conforme avanza el siglo XIX²⁴, los cambios se suceden con rapidez. Las primeras innovaciones vinieron de la mano del gas. Mientras que este se había impuesto en otras metrópolis europeas con bastante antelación, ciudades españolas como Granada y Cádiz realizaban sus tentativas iniciales a comienzos del Ochocientos y el alumbrado público de gas no se establecía en Madrid hasta 1832 [Campo, 1932a: 69-70]. En los teatros se extendió a mediados de siglo con ventajas evidentes, como una percepción con menos vibraciones y una ilusión de mayor profundidad en la caja cerrada del escenario a la italiana, dando sensación de una atmósfera impensable con los otros procedimientos [Andura Varela, 1992: 87]. No obstante, sus limitaciones eran notables, y en comparación con los progresos posteriores, la luminosidad que proporcionaba el gas únicamente esclarecía los dibujos, sin concederles elaboración artística. Por ello, y para suplir estas carencias, se necesitaba que los escenógrafos fueran ante todo pintores [Gual, 1929: 22-23].

El sistema de gas que se introduce en el mundo teatral estaba formado por numerosos cilindros abiertos que, tapados por una rejilla y alineados por todo el escenario, alojaban una fila de mecheros en su interior. A los montantes de madera se les añadían

²⁴ Acerca de los antecedentes y el desarrollo de la iluminación en esta centuria es de muy recomendable lectura el artículo “Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas” [Arregui, 2005].

unos tubos de cobre también con encendedores de gas. Esta parte fija se completaba con otra móvil que variaba con cada función, los regueros, que de manera similar poseían dentro una serie de llamas que producían un efecto barniz en el escenario. Los actores y sus vestimentas, los telones, los papeles de los decorados, los telares que se amontonaban, y el foso, con abundantes faroles y linternas, se hallaban directamente expuestos al fuego. De ahí los numerosos incendios de los que fueron víctimas los coliseos²⁵, que no se preocuparon ante las constantes advertencias de los peritos encargados de la supervisión de los locales [Simón Palmer, 1989: 180-181]²⁶.

Ante tal panorama, la instalación de la luz eléctrica auguraba una solución para tan catastróficos inconvenientes. En 1878, con motivo del regreso a España del rey Alfonso XII, la Puerta del Sol fue testigo de las maniobras inaugurales, todavía algo defectuosas. Diez años después, el Ministerio de la Gobernación promulgó el *Reglamento para la Instrucción del Alumbrado y Calefacción de los Edificios destinados a Espectáculos Públicos* que, a fecha de 30 de marzo de 1888, obligaba a instaurar este tipo de alumbrado en un plazo de seis meses. La rapidez de las gestiones comportó incorrecciones en el proceso y algunos de los teatros tuvieron que cerrar sus puertas ante los apagones y fallos de suministro, o por la falta de solvencia económica para hacer frente a la costosa inversión. Aunque los políticos eran conscientes de la situación de incapacidad de las compañías, el reglamento se aplicó tajantemente, incluso a los alumbrados suplementarios, y el gas quedó proscrito. No es extraño que la reacción original de directores y empresarios fuera de desconfianza. Del mismo modo, el público y la crítica se molestaban por la poca sofisticación de los generadores y los continuos cortes de luz que interrumpían la representación, y los actores se incomodaban ante el exceso de iluminación, que les permitía ver a la perfección las reacciones del público. Gracias al impulso de María Guerrero, se dictaminó que la sala permaneciera a oscuras durante el espectáculo, con el cometido de que el distraído espectador, pendiente de cualquier cosa menos de la actuación, centrara su atención [Andura Varela, 1992: 87-92].

²⁵ Para indagar sobre algunos de los incendios más sonados y relevantes en los teatros de la época puede consultarse la obra *Seis teatros de Madrid destruidos por el fuego: Variedades, Eldorado, Zarzuela, Gran Teatro, Comedia y Novedades* [Lagarma, 1980]. También se recogen más informaciones en el libro de Simón Palmer [1989], donde, al hablar de los diversos recintos, se hace mención a los percances que sufrieron, o en Andura Varela [1992].

²⁶ Algunas de las numerosas ordenanzas establecidas para avisar de estos problemas quedan incluidas en el artículo de Andura Varela [1992].

A pesar de sus ventajas²⁷, el nuevo sistema eléctrico no se explotó al máximo: se centró en dosificar la intensidad lumínica y relegó el valor estético a un segundo plano hasta bien entrado el siglo XX. Aún en 1927, Felipe Sassone criticaba que no había “nada más cómicamente absurdo, por lo unitario y por lo feo, que estas candilejas sin candelas y con bombillas eléctricas”. Asimismo hablaba de un empleo anticuado y de la incongruencia que suponía que la sala se conservara sin luz en lo que duraba la función para focalizar el interés del espectador, puesto que consideraba más importante que el actor viera a los asistentes y supiera la impresión que producía en ellos [1927: 11]. Otros críticos, tal y como recoge Holloway, ponían de relieve la crisis escénica imperante y anhelaban una profunda renovación. En este sentido, D’Hoy hablaba de la necesidad de abandonar el realismo pictórico teatral por ser una “técnica arcaica” con una “monotonía y rigidez estética”, y Grau, desde el *Heraldo de Madrid*, recomendaba superar este anquilosamiento con “el juego de luces como sustitutivo de los papeles y telas pintados que predominaban en los montajes realistas” [Holloway, 1992: 195]. También Dougherty compila algunas de las ideas vigentes que se hacían eco de este estancamiento, como las declaraciones de Azorín, para quien la modernidad de un director radicaba en el aprovechamiento de la luz, o de Rivas Cheriff, quien por los años veinte acusaba a los teatros españoles de ignorar las novedosas técnicas. Para él, los telares eléctricos eran un medio para ensanchar el repertorio y escenificar piezas hasta entonces irrepresentables [Dougherty, 1984: 126-127].

Al igual que las informaciones referidas a la maquinaria, la iluminación es superficialmente abordada por la prensa. Tampoco los libretos se detienen demasiado en este aspecto. Evidentemente, la mención de un intervalo concreto del día, esto es, la mañana o la noche, debía de plasmarse en el escenario, pero al tratarse de datos meramente funcionales que los escenógrafos estaban acostumbrados a interpretar, los comentarios acerca de cómo ponerlo en práctica no eran imprescindibles. Solo cuando interesaba mostrar una visión diferente a la habitual, fuera con un toque de romanticismo, de grandiosidad, cómico, etc., se hacía cierto hincapié en la acotación. Es frecuente encon-

²⁷ Además de los meramente técnicos, Bobes Naves hace una relación de los componentes emotivos y expresivos que comportaba la iluminación. Entre ellos, destacan la capacidad de enfocar, con intensidad variable, los diferentes elementos de la escena, desde objetos a actores, y establecer un verdadero juego de luces y sombras; la sustitución, si fuera necesario, del telón de boca mediante la oposición luz-oscuridad; la posibilidad concedida al director de escena para imponer al espectador una lectura *selectiva*, *valorativa* o *dirigida*, en función de lo que quiera destacar; así como la simultaneidad de espacios y los cambios temporales de una misma localización [1997: 159-169].

trar contextos nocturnos en los que se habla de una profusa iluminación, como en el cuadro tercero de *El famoso Colirón* o el primero de *Los chicos de Lacalle*. Otras veces, siendo de noche, se incide en que las farolas lucen, como en *Gente menuda* [II, 3.º, 1] y, sobre todo, en los ambientes festivos, ya sea con un carácter más popular, con sus casetas y con sus faroles encendidos [*Verbena*, 1], o con cierto aire majestuoso, propio del salón de un palacio pleno de una riqueza que se resalta con la claridad [*Casto*, 3.º, 1]. No obstante, puede ocurrir lo inverso, interiores de noche prácticamente en la penumbra, con la débil luz de un quinqué, que denotan una enorme pobreza, como el cuadro primero de *El iluso Cañizares*. En los espacios cerrados diurnos, es posible una escasa iluminación, consecuencia de que las ventanas se mantienen cerradas, como el cuadro segundo de *Alma de Dios* o el principio de *El hurón*.

De mayor interés son los libretos en los que se indica, sin detenimiento, que la luna es la que aclara la escena, como en el cuadro segundo de *Las vírgenes paganas* o el tercero de *La reja de la Dolores*. En *La edad de hierro* se aprecia cierto toque poético:

Un escenario en el momento del ensayo general. La escena está presentada con una decoración fantástica de jardín iluminado con bombas de colores. Al fondo, efecto de luna proyectando su pálida luz sobre los torreones almenados de un castillo roquero [4.º, 1].

También en *El famoso Colirón* los autores recurren a lo ilusionista:

Parque del castillo de Colirón. A la derecha, escalinata que da acceso al castillo. En primer término, saliente con ventana baja practicable. Extensa plazoleta con árboles y bancos rústicos convenientemente repartidos. Comienza a amanecer. Los rayos de sol aparecen lentamente dando al fondo un tinte rojo [1.º, 1].

La libertad escénica otorgada al director es bastante usual en los textos de García Álvarez, que en pocos casos ofrece pautas a seguir para recrear con rigor la atmósfera ideada originalmente. Estos apuntes se incluyen especialmente cuando prevalece el deseo de concebir unos valores lumínicos más allá de lo funcional, aunque siempre desprovistos de complejidad extrema o de rozar matices subjetivos, simbólicos o propios de la vanguardia. Apenas hay dos o tres obras en las que los dramaturgos exponen su preocupación por que se actuara según ellos habían diseñado. En *La candelada* nos topamos con una llamada a los directores de escena o compañía para que se esmeraran en el acto tercero, donde se había señalado lo siguiente:

Sube la selva corta. Aparece el horizonte al fondo, es completamente de noche; en la izquierda del telón, la luna, que será el único resplandor que dará luz a la escena; en la derecha del mismo, y a una altura conveniente en el mismo telón, habrá tres hogueras, que estarán ardiendo (esto, luz bengala roja tras telón) [...] En segundo término, derecha e izquierda, habrá unas hogueras ardiendo [...] Las luces de las candelas se irán apagando poco a poco para que al salir don Lino la escena esté a oscuras por completo [3.º, 1].

Sin aviso final y más pormenorizada es la acotación de *El alma de Garibay*, que deja claro el resultado buscado:

Al levantarse el telón aparece la escena dispuesta de la siguiente forma: en primer término un rompimiento, que sirve de marco a una cámara oscura; este rompimiento estará todo orlado de bombillas eléctricas, desde luego las más posibles, con el propósito de deslumbrar al público, y que la oscuridad de la cámara sea completa. Inútil nos parece advertir que el telón del fondo es completamente negro y de tela sin brillo, que es con lo que se consigue dar la total y perfecta idea de la cámara oscura, y que para completar esta, se cubrirá el suelo del escenario con una alfombra de igual tela que el telón. Junto a este, y delante, hay una gradilla doble con cuatro peldaños por cada lado, y ante ella, cubriéndola un terrazo forrado de tela negra como el telón y la alfombra. Al empezar el cuadro quedará a oscuras todo el teatro y no habrá otra luz que la de las bombillas eléctricas del rompimiento. En la cámara oscura aparecerán seis mujeres ataviadas con abrigos, guantes, medias y zapatos negros. Cada una llevará en la mano izquierda un pay-pay, negro también, de medio metro de diámetro, y en la derecha una linterna eléctrica, de acumulador, encendida, que les ilumina la cara a su debido tiempo. Estas linternas estarán encendidas siempre, y en el momento que sea necesario que no den luz, basta con que las artistas aprieten la lente contra el pecho [3.º, 1].

Incluso, los autores se permitían bromear con las indicaciones:

¿Está claro? Porque si no está claro se puede dar más luz... No hay más que consultar a los autores por correo. Conviene advertir que solo se puede emplear este procedimiento en esta revista, porque está registrado por los autores [3.º, 1].

Por lo expuesto con anterioridad, podemos concluir que García Álvarez no carga demasiado peso al componente lumínico y que solo en circunstancias muy precisas tomaba un mayor relieve. Su teatro, ni simbólico ni de gran espectacularidad, proponía como primera y definitiva meta la comicidad, por lo que otros aspectos se relegaban a un segundo plano. Además, hay que recordar que el montaje dependía directamente de los directores de escena y no de los autores, y que estos a su vez quedaban circunscritos a los recursos que pudiera o quisiera proporcionar el recinto donde fuera a ejecutarse.

4. 7. EL ESPACIO ESCÉNICO Y DRAMÁTICO

A diferencia de otros géneros, el teatro cuenta con unas características específicas, pues su validez no estriba simplemente en el texto escrito, sino que está concebido para la representación, al menos virtualmente. El autor desaparece y cede su voz a unos personajes interpretados posteriormente por actores, con un vestuario, escenografía, atrezzo, iluminación, música, efectos especiales, etc., que se mueven a voluntad del dramaturgo y, en última instancia, del director de escena. Desgraciadamente, no siempre estos aspectos son considerados a la hora de abordar el comentario, reducido con frecuencia a lo meramente textual y sin atender a otros factores que, sin ser estrictamente literarios, están contenidos de manera implícita.

Junto con la poesía y la novela, el drama es uno de los géneros clásicos recogido ya en la *Poética* de Aristóteles, de ahí que no sea extraño que su análisis, y en particular el de su espacio, se haya enfocado desde una perspectiva comparatista. En contraste con los dos anteriores, la palabra, elemento común de las tres disciplinas, se enriquece en él con otros signos no verbales que se ponen en práctica en escena, donde el diálogo adquiere una *espacialización*. Por ello, el espacio es “la categoría más relevante de la obra dramática cuando se busca un criterio de oposición respecto de los géneros” [Bobes Naves, 1993: 139-40].

Frente al lector de la novela, el del drama “debe acumular en su imaginación las informaciones y sugerencias para formar el cuadro completo que el texto describe por partes y en forma sucesiva”, y el espectador “recibe de un modo simultáneo los signos no-lingüísticos (acústicos y visuales) que están en el escenario, y no tiene, por tanto, una labor de *composición*, sino de *observación*” [Bobes Naves, 1988: 49-50]. Mientras que la narrativa se ciñe a un código único, lineal y sucesivo, y a un espacio fragmentado y elíptico, basado en la palabra, el sistema teatral, parejo al filmico, dispone de otros componentes sémicos como la iluminación, la mímica, el decorado o la proxémica, que actúan en la función y que se cargan de fuerza emocional y simbólica. No obstante, sus posibilidades son limitadas, puesto que el escritor no puede obviar las restricciones arquitectónicas y escenográficas con las que se tropieza el director al llevar a las tablas los libretos, lo que implica que los cambios de lugar no sean tan arriesgados como en la novela o el cine [Pérez Pico, 2004: 251-252].

Siguiendo a Patrice Pavis²⁸ en sus estudios de semiótica, en nuestras indagaciones relativas el espacio y la aplicación de nuestras pesquisas a la producción de García Álvarez distinguiremos entre varias nociones. Así, el *espacio dramático* ha de ser entendido como la localización abstracta que el receptor debe construir durante la lectura, esto es, “un *espacio construido* por el espectador para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes”, que “pertenece al texto dramático y solo es visualizable en el metalenguaje del crítico -y de cualquier espectador- que se entregue a la actividad de construcción por imaginación (por la *simbolización*)” [1980: 179]. El *espacio escénico* es el perceptible en escena, donde adquieren corporeidad los personajes y la historia [Pavis, 1980: 177]. En este sentido, obedece a la labor de un director que nos ofrece, en el aquí y ahora, su interpretación personal, una muestra de las múltiples alternativas, tantas como representaciones se hagan de la pieza. Desde el instante en que el espectador entra en la sala, abandona su rol de observador para intervenir en un acontecimiento que no es únicamente teatro, sino juego dramático, y en ese momento el espacio escénico y social se confunden [Pavis, 1980: 182]. El *espacio escenográfico*²⁹ atiende a la suma del escénico y del propio de los espectadores, y queda definido por la dependencia entre ambos, esto es, por cómo la sala percibe la escena y por cómo esta se exhibe ante el público [Pavis, 1980: 177]³⁰. La correspondencia entre todos los espacios puede resumirse de siguiente modo: el espacio creado por el texto (*espacio dramático*) adquiere una forma concreta (*espacio escénico*) en un teatro determinado (*espacio escenográfico*), por donde se mueven los personajes (*espacio lúdico*).

4. 8. LOS ESPACIOS EN LA OBRA DE ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ

Asumiendo que el teatro finisecular y de comienzos del siglo XX responde a cierta voluntad de verismo, la recreación del espacio también parte del examen de la reali-

²⁸ Son abundantes las teorías existentes sobre el espacio y muy diversas las denominaciones empleadas para aludir a los diferentes conceptos. En nuestro caso, nos valemos de las de Pavis [1980] por parecernos las más claras y sintéticas. Sin embargo, no hay que olvidar muchos otros estudios como los de Bobes Naves [1988, 1997], Spang [1991], García Barrientos [2001], etc.

²⁹ Creemos que sería más claro el término *espacio arquitectónico* para la mención del lugar real, el teatro, plaza o cualquier otro sitio no específico donde se produce este contacto entre la sala y la escena.

³⁰ Un cuarto espacio sería el que Pavis apela *lúdico o gestual* [1980:187], creado por las actuaciones y relaciones entre los actores en función de sus distancias y movimientos por el escenario. Nosotros preferimos dejar al margen lo referente a la mímica y proxémica y tratarlo en un capítulo independiente.

dad, que es sometida a un proceso de selección y de estilización. La nueva moda populista exige un retrato alegre, tópico y típico, a la vez que esquemático. Al igual que en el XVIII, asistimos a un proceso de imitación de lo “supuestamente popular” [Romero Ferrer, 1993: 52]. En este sentido, se recoge el legado de Ramón de la Cruz y se comparte este intento de veracidad de todos los géneros que mantienen contacto íntimo y vital con sus circunstancias, pero invadido por un toque romántico patente en el fondo y en la forma, en su fecundidad, en su fusión de tipos tradicionales y en el rechazo de la moderación en favor de la caricatura y la farsa [Peers, 1967: 431]. La diferencia reside en que frente al costumbrismo romántico, más atento a los cauces literarios cultos desde y para las clases burguesas, el género chico se relacionaba con el auténtico teatro popular e iba destinado mayoritariamente a clases menos pudientes [Romero Ferrer, 2000: 24]. En cualquier caso, no era un fenómeno aislado, en tanto que el concepto de objetividad había tomado fuerza desde finales del Ochocientos en toda Europa gracias a los postulados de Flaubert, Balzac o Stendhal, que se habían acoplado al drama, donde se estaban introduciendo cambios originales y novedosos bajo la consigna de la observación [Romero Ferrer, 1993: 53].

Consecuencias directas de este anhelo de autenticidad son el carácter documental y el españolismo de estas manifestaciones. El deseo de casticismo empuja a los autores a dibujar parajes próximos al espectador, reconocibles, de ahí que el espacio se erija como uno de los componentes dramáticos más veraces. Precisamente, a propósito del sainete de fin de siglo, Espín Templado opina que “es plenamente realista en cuanto a espacios y personajes, los cuales se muestran en el teatro hablando según la clase social a la que pertenezcan y según su localización dentro de España” [1987b: 106].

En el género chico, como en cualquier corriente literaria, la acción se inscribe en un lugar preciso que da sentido a los acontecimientos y que se construye a través de múltiples signos. Los mecanismos recurrentes para su configuración son diversos. En los libretos, es común la indicación inicial, casi siempre previa a la obra, *la acción en X*, que aporta claridad, especialmente si el emplazamiento de los cuadros y actos varía. Desde el principio, al lector no le queda ninguna duda sobre dónde se desarrolla la ficción. En *El niño judío*, estos apuntes se pormenorizan hasta el punto de esclarecer que el primer cuadro sucede en Madrid, el segundo en la ciudad de Alepo, Jerusalén, y los dos últimos en la India. En general, estas advertencias del autor, consideradas por Pavis co-

mo una especie de “esquema pre-puesta en escena” [1980: 179], ya sean anteriores o estén contenidas en la trama, adquieren un papel muy destacado, tanto para la ubicación geográfica como para la descripción del medio en el que se mueven los personajes.

Otra opción, sin olvidar que los textos encuentran su objetivo en la representación, es la utilización directa que se hace de los diálogos para expresar, con más sutileza, dónde acaecen los hechos. Este “decorado verbal” [Pavis, 1980: 179] se hace patente con la referencia a calles, plazas, establecimientos, zonas concretas, etc., y resulta verdaderamente efectivo cuando se desea situarnos en la capital, conocida por todos y fácilmente identificable. Unas pinceladas bastan para averiguar que se trata de Madrid³¹. Entre otros muchos libretos, en *Los diablos rojos* basta la mención de uno de los protagonistas a la visita diaria que realiza a uno de los tenderetes del Paseo del Prado [16], o en *El ratón*, dispuesto en un acto interior, se habla específicamente de la Plaza del Callao o la Bombilla como próximos a sus gentes [I]. También es normal que los personajes señalen que se dirigen a un lugar *X*, de manera que este se reproduce posteriormente. Cuando empieza el nuevo acto, podemos asociarlo fácilmente a las indicaciones recibidas. Para el lector, la información suele duplicarse. Este procedimiento es constante en un número elevadísimo de piezas, entre ellas *El iluso Cañizares*, *La tragedia de Laviña* o *El fin de Edmundo*.

En tercera instancia, debemos percatarnos de otros agentes que, a falta de datos más concisos, actúan en la espacialización, como el lenguaje específico de una región, los tipos, la vestimenta o las costumbres, que activan el esfuerzo imaginativo del receptor. Así, la acción puede mantenerse aparentemente indeterminada y deducirse de la ambientación. En *La gente seria* aparece una niña a la que disfrazan de chula, con su falda larga, mantón y pañuelo a la cabeza [12], y el habla de los personajes delata un marcado madrileñismo. Raramente estos recursos no son eficaces y, por ninguna de las vías marcadas, reunimos los indicios necesarios para sacar una conclusión, como en *El hurón*, con un diálogo insuficiente al respecto. En el caso de *El fuego*, se citan los inmuebles de alrededor, los serenos, las verbenas, etc., pero no podemos aventurarnos a afirmar tajantemente que el aire que se respira, por más que todo nos conduzca a ello, sea el de la capital.

³¹ Páginas más adelante se procede al estudio de Madrid como escenario de la acción y se aporta la bibliografía específica sobre el tema.

Para abordar el estudio del espacio dramático y ver sus consecuencias escénicas de un modo más ordenado, estimamos oportuno establecer dos apartados³². El primero, más amplio, podríamos denominarlo *geográfico*, es decir, se refiere a la ciudad, pueblo, región, etc., empleado como contexto del argumento. Esto no es en absoluto banal y adquiere gran relieve en algunos géneros, como el sainete o el juguete, en los que uno de sus rasgos definitorios es la preferencia por Madrid [Sotomayor, 1992: 104-105]. En un segundo plano, encontramos el interior de una vivienda o de una tienda, la habitación de un hotel, el salón de un bar, etc., o se nos ameniza en una plaza, una verbena al aire libre, un jardín, etc., es decir, se divide entre interiores y exteriores. En ambos niveles, atenderemos a las exigencias marcadas por García Barrientos, quien resalta la importancia de distinguir entre los lugares únicos y múltiples de la acción, esto es, el respeto o no a la clásica unidad de lugar [2001: 129-130].

4. 8. 1. ESPACIOS GEOGRÁFICOS ÚNICOS

Entendiendo por espacio *geográfico* la localización global de la trama, podemos constatar que García Álvarez es eminentemente madrileñista por la gran cantidad de libretos que se inscriben en esta ciudad. Mucho se ha magnificado este aspecto en su compañero Arniches, en el que “Madrid no es un simple soporte espacial para el desarrollo de la acción, sino un lugar lleno de significado y valores, casi una forma de ser que este autor ha contribuido a crear de forma decisiva” [Sotomayor, 1992: 107]. Esta consideración implica cierta tendencia reduccionista al relegar una amplia parte de la producción del alicantino, en la que penetró con eficacia dramática en los mundos provincianos [Sotomayor, 1995a: IX]. Además, conforme evolucionó, modificó su optimismo inicial con la inclusión de otros elementos de la realidad no tan dulcificados que enlazaban con perspectivas más críticas y que poco tenían que ver con ese mundo pintoresco y festivo de los primeros años [Romero Ferrer, 2000: 26]. García Álvarez, vinculado a la villa desde su nacimiento, no avanzó en función de estas directrices y mantuvo el aire jovial sin derivar hacia posiciones más reivindicativas. Si bien es cierto que, según se adentra en el siglo XX, disminuye las alusiones a la metrópoli, esta nunca se borra por completo de sus escritos. Aún en 1925, en *Calixta la prestamista o El niño de*

³² Adoptamos el criterio que siguió Sotomayor en el examen de la obra de Arniches por parecernos claro en sus planteamientos y de gran validez.

Buena Vista, nos introduce en la explanada de una de sus verbenas, con sus casetas, barracas y otros ingredientes festivos, o en 1930, en *La mala memoria* y *La academia*, desprovisto del componente popular, es el escenario escogido.

La predilección por la capital fue una constante en el género chico, hasta tal punto que se excedió “en mostrar una visión sainetesca del pueblo madrileño”, en la que no se podía discernir “si la naturaleza imitaba al arte y la realidad a lo teatral” [Valencia, 1962: 15-16]. Las causas de su advenimiento como materia dramática quedan adecuadamente justificadas por Carmen del Moral, quien argumenta que el teatro por horas surge allí y se extiende posteriormente por el resto de España. Desde ese momento, el tema de lo madrileño, la idea de Madrid, fue recurrente en estas obritas, bien como telón de fondo o como protagonista de las mismas. La noche del 25 de noviembre de 1897, los asistentes al estreno de *La Revoltosa*, de López Silva y Fernández Shaw, oyeron decir a uno de los personajes el comentario “¡Gloria pura/ de Madrid y su antesala,/ ¡qué es el cielo!”. Esta frase recogía el concepto de una urbe común para todos, autores y público, un icono que el género chico se ocupó de instaurar y propagar. Especialmente a partir de 1900, lo urbano madrileño adquiere un mayor protagonismo en detrimento de otras poblaciones. En estos instantes, la pintura de la capital “está elaborada, terminada, se ha convertido en una imagen que el escenario la refleja como tal, inmóvil, estática. Como un estereotipo. O un mito” [Moral, 1992: 69-70]. Se alza, en definitiva, como el lugar alegórico por excelencia del teatro breve [Huerta Calvo, 1994: 154].

Para Salaün, esta “idealización de la realidad urbana de la época podría justificarse en nombre de la necesidad literaria, en nombre de la necesidad de un género que apostó por lo cómico y lo ligero”. A su parecer, se pone en marcha una “empresa de distorsión sistemática de la realidad y de mistificación radical, apuntalada por la música y el retruécano [...] basada en representaciones inverosímiles: ensalzar barrios populares cuando precisamente se les desatiende o se les abandona, ensalzar una sociedad pre-capitalista y artesanal cuando cunde la revolución industrial que orienta la sociedad hacia rumbos muy distintos, obedece necesariamente a un proyecto cultural y político” [1995: 206].

Cuando el género chico emprende la andadura, goza de facilidad para plasmar sus ambientes. Entonces, la vida sucedía al aire libre debido al hacinamiento existente en las casas y apenas había una clara delimitación de lo privado, que casi se hacía públi-

co, por ejemplo, en los edificios de vecindad y las corralas [Fernández, 2003: 74]. “A medida que la ciudad evoluciona en un sentido que ya no es el que recogen las obras, estas se apartan cada vez más de la realidad y tienden idealizarla o sencillamente a falsearla” [Moral, 1992: 70].

Este fenómeno de *madrileñización* acarreó, según Huerta Calvo, tres consecuencias esenciales: el realce de ciertas partes de Madrid por su importancia en la vida urbana y la configuración de subespacios que responden a rincones típicos y barrios pintorescos, tales como el Rastro, escogidos también en otros periodos; la alegorización de su geografía, de modo que cada zona o calle enlaza con un determinado mundo en virtud de los personajes que lo habitan, como lo ejemplificaría *La Gran Vía*; y la teatralización de fiestas populares, que queda de manifiesto desde los propios títulos (*El santo de la Isidra*, *La fiesta de San Antón*, *La verbena de la Paloma*, etc.) [1992: 287]³³. Tampoco podemos olvidar el enfoque personal de los autores, procedentes con frecuencia de otras regiones de España, incluso rurales, cuya óptica de Madrid “se acercaba a la ciudad antigua, a la ciudad preindustrial, y asistían absortos a los cambios modernos. Por ello afianzaron tan sólidamente esa visión mítica” y configuraron “una imagen de Madrid que se enraizaba en el pasado, se inspiraba momentáneamente en el presente -la acción en Madrid y en nuestros días, señalan con insistencia en los libretos- tomando de él los elementos, los aspectos eternos más característicos, pero eliminando literalmente las contradicciones mediante el recurso al elogio y la autocomplacencia” [Moral Ruiz, 1992: 81-82]. Así, se invierte el tópico de *alabanza de aldea y menosprecio de corte*, que, pese a ser eficaz en la zarzuela moderna, era paradójico por invitar a obviar la sordidez y la decrepitud de la sociedad de finales de siglo. En este sentido, la ciudad posibilitaba dos apariencias: la benéfica, de progreso, belleza, cultura y pleno desarrollo, y la maléfica, donde reinaba el caos, la fealdad y la miseria. La salida por la que optó el teatro corto español estaba más cercana a la primera, aunque su orientación populista y paternalista, al margen del debate europeo acerca de este tema, conllevó una posición original, coherente y relativamente flexible [Salaün, 1995: 201].

Al igual que sus contemporáneos, García Álvarez otorga a Madrid un papel destacadísimo. Sin reducirse a una etapa de su producción, alrededor de setenta piezas nos llevan en exclusividad a ella, sea de forma explícita o a través de referencias. Entre las

³³ Huerta Calvo parte de la obra de Herrero [1963] para establecer sus conclusiones.

numerosas muestras podemos resaltar *La casa de las comadres*, *Los niños llorones*, *El terrible Pérez*, *El pobre Valbuena*, *Alma de Dios*, *La frescura de Lafuente* o *La locura de Madrid*³⁴. A esta cifra hay que sumar otras que al menos en uno de sus actos o cuadros ocurren en la citada villa. En ellas no siempre especifica con exactitud la calle o el barrio donde transcurren los hechos, principalmente cuando se trata de interiores, y en ocasiones queda solo apuntado en general.

Como buen madrileño conocedor de los encantos de la ciudad, García Álvarez reproduce una variedad de lugares que va desde los más populares a los más asépticos, interiores y exteriores, viviendas humildes y casas lujosas, establecimientos de paso y grandes hoteles y restaurantes, si bien es cierto que los barrios bajos y el extrarradio son los más constantes junto con el Madrid del sur, que es repetido hasta la saciedad por los autores del teatro por horas. Los libretos patentizan la inclinación por un área que arranca en la Puerta del Sol, desciende hacia el sur, preferentemente a los distritos de Inclusa y Latina, y concluye en el Manzanares como término natural de la metrópoli. Más allá, las afueras, donde no hay urbanismo, sino incursiones en busca de pasatiempos y diversiones. Allí nos topamos con el *Madrid de la Cerca*, el anterior al Plan del Ensanche³⁵, anclado en el pasado y casi al margen de las nuevas zonas en auge, como el eje establecido entre la Castellana y el Barrio de Salamanca o los primeros barrios obreros, como Pacífico, Cuatro Caminos, Pozas, etc.³⁶ [Moral, 1992: 74-75].

Al margen de los anteriores, García Álvarez refleja con predilección la Estación del Norte, el Paseo del Prado o Puerta de Hierro, y, en menor medida, otros como la calle Segovia, el Paseo de Ronda o el parque de la Bombilla, que actúan de marco de la acción. No obstante, las alusiones a calles, plazas, ambientes de moda, etc., son numerosísimas, incluso cuando Madrid no es el escenario en el que se desenvuelven los suce-

³⁴ En esta última se produce un juego con el nombre de la ciudad, porque, en verdad, el título no alude a ella, sino a un personaje apellidado de esta manera.

³⁵ Este plan, diseñado por Carlos María de Castro en 1860, fue considerado como el primero de envergadura después de la política de las desamortizaciones y entendido como necesario para ordenar el presente de la villa y, consecuentemente, su futuro. Estaba enfocado al crecimiento de la urbe hacia el norte y el noroeste, quedando el sur limitado por la presencia del Manzanares. La puesta en marcha de este plan obligó a derribar la cerca construida en tiempos de Felipe IV. En todo caso, y al igual que otras medidas puestas en práctica, sufrió un alto grado de incumplimiento. Sobre esta disposición y la forma en que se llevó a cabo destaca el artículo de Flores Montoya [1979: 517-548].

³⁶ El urbanismo madrileño ha sido estudiado en abundantes trabajos. Para un acercamiento a la evolución de la ciudad pueden consultarse *Madrid. Testimonios de su historia* [Agulló y Cobo, 1980]; el Catálogo de la Exposición de Cartografía madrileña, *Madrid*, organizada por el Museo Municipal [Agulló y Cobo, 1982], las obras de Rueda Laffond [1988, 1993] o el *Atlas ilustrado de la historia de Madrid* [López Carcelén, 2006].

sos. Gracias a los diálogos entre los personajes, que relatan sus propias vivencias en la urbe, que mencionan alguno de sus sitios más emblemáticos, o simplemente que la descubren como algo opuesto a su estilo de vida, su presencia es sistemática, tendiendo al espectador como una especie de puente con la realidad que le rodea. Fundamentalmente se alude, por este orden, a la Castellana, la Bombilla, la Cibeles, la calle Desengaño, la calle Alcalá y Callao. Igualmente, se remite a locales afamados como el Ideal Room, el Apolo, el Romea, el Kursaal o al Ayuntamiento, entre otros, que ayudan a contextualizar aun más los argumentos y dotarlos de mayor veracidad y efectismo. En definitiva, este propósito, común con otros autores, ponía de relieve el esfuerzo realizado por transplantar a las tablas las costumbres de Madrid a través de algunos de sus rincones más emblemáticos, por donde pululaba gente de lo más variopinta cuya intervención ayudaba también a recrear el color de una época y hacer que su intrahistoria perviviera hasta nuestros días [Espín Templado, 1987b: 106].

Madrid, capital de España, cercana a los hombres y mujeres asistentes a los estrenos, paradigma de urbanismo, adelantada a otras metrópolis en la asimilación de la modernidad, se convirtió rápidamente en un interesante caldo de cultivo para los comediógrafos. Sin embargo, “en el nuevo género dramático convergen las dos Españas: de un lado la madrileña y del otro el resto, siempre a través de una determinada imagen estilizada que va a requerir el escenario o los escenarios que le sean más verosímiles de acuerdo con su arquitectura estética, y todo ello, de modo muy especial, cuando se trataba de Andalucía” [Romero Ferrer, 1993: 61]. En este sentido, la peculiaridad andaluza se alza como lo más típicamente nacional y se interpreta como un espacio abierto definido, más que por su propia fisonomía, por los límites que le venían impuestos por los de las otras comunidades, los madrileños, los valencianos, los vascos, etc. [Romero Ferrer, 1993: 56]. A pesar de que Madrid tomó el protagonismo absoluto, se imponía cierta oposición con otros territorios nacionales que podían aprovecharse como contraste cómico de las innovaciones del centro. Era una forma de hacerse eco del tópico de la España de la pandereta, provisto de cierta superficialidad, con Andalucía como paradigma, fuera por razones históricas o por motivos de ascendencia estética. Y dentro de esta comunidad, el ala más meridional era la más interesante para reflejar, primordialmente en géneros como el sainete o la zarzuela, esta simbiosis entre paisaje, cultura y naturaleza, pero con una dimensión más literaria que real [Romero Ferrer, 2000: 24-25].

Además de Madrid, García Álvarez se preocupa por capturar otras urbes de la geografía peninsular que refleja de diferente modo. Ahora se interesa por la creación de un ambiente específico fácilmente reconocible para quienes no pertenecían a él y no tanto por el dato conciso o los nombres concretos. En este sentido, no se centra en la exaltación de sus atributos, sino en dar unas pinceladas que fijen sus rasgos esenciales. Así, en *Las figuras de cera* nos trasladamos a Granada, de la que traza un paraje limitado, pero fiel:

La escena presenta la Plaza del Humilladero, de Granada. Al fondo, telón de sierra, figurando ser Sierra Nevada. También se ve el Puente Genil. A la derecha, en segundo término, una barraca iluminada con luz eléctrica, pintada, etc. A la izquierda, también en segundo término, otra barraca con cartelones pintados que representan fenómenos. En el resto del escenario, puestos combinados a gusto del pintor [1.º, 1].

Efectivamente, los elementos que aparecen resultan determinantes y podían ser identificados, quizás con alguna ayuda, por los asistentes a la *première*. Nada había más característico de Granada que su plaza principal, su serranía y su puente sobre el río. Su puesta en escena era sencilla, con solo una pintura de fondo. En cuanto a esta pieza, cabe añadir que es la única que se ubica con exclusividad en una ciudad distinta a Madrid. Aunque daremos con otras metrópolis, como Sevilla, Burgos o Castellón, estas se alternan con otros espacios y habitualmente sirven de mero marco para la acción, sin excesivos detalles relativos a ellas.

Ahora bien, a veces, los límites entre las ciudades y los pueblos no eran sencillos de establecer. Estos segundos están representados igualmente en el género chico, que con frecuencia centra su interés en cuestiones rurales, estilizando sus escenarios y gentes. “El mundo de la huerta valenciana o los campos de azafrán de la Mancha pueden figurarse ahora como escenarios aptos o verosímiles [...] El mundo rural, estilizado a través de sus manifestaciones festivas y sus personajes, que frente a la modernidad y los cambios se obstinan en comportarse como los únicos referentes de un mundo en vías de extinción, aporta una modalidad sugestiva al género”. Por tanto, este universo se enaltece y se ofrece como material novedoso y original y cobra importancia como soporte dramático porque puede dar cuenta de la heterogeneidad española [Romero Ferrer, 1993: 55]. La elección de estos ambientes respondía a una perspectiva que atacaba, con ciertas dosis de reacción y combate, la uniformidad cultural derivada de la implantación

de la sociedad burguesa y del proceso de industrialización urbana, frente al apartado mundo rural y las periferias de los grandes centros. En la diversidad de tipologías avaladas por la fuerte tradición costumbrista era donde se sustentaba, al menos en parte, el llamado hecho diferencial del que se nutría un buen número de obras del género chico. Así, la variedad regional, afincada por lo general en el campo o en los barrios populares, zonas impermeables normalmente a los cambios, se apodera ahora de la escena, convirtiendo sus tipos y sus gentes en los protagonistas de este teatro [Romero Ferrer, 2000: 24].

Las áreas rurales más profundas fueron también recurrentes como espacios unitarios en la producción de nuestro autor en trece ocasiones, que se concentran en los inicios de su trayectoria. A partir de 1905, únicamente *Nieves de la Sierra* y *El rey del tabaco*, ambas en 1917, y *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*, siete años después, vuelven a estos ámbitos pueblerinos. Ciertamente es que, pese a que hablábamos de la primacía de Andalucía como baluarte del españolismo, solamente cinco pueblos están emplazados en esta región. *La candelada* y *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte* nos llevan a poblaciones innominadas y sin posibilidad de ser reconocidas en la provincia, situadas solo de manera global. En la primera de ellas, tenemos noticia de que se trata de una villa costera debido a la mención a la playa y otros datos marineros, siendo posible aventurar que se corresponda con las inmediaciones de Málaga. En la segunda, aun con la referencia que se hace a Córdoba, tampoco establecemos ninguna conclusión. En el caso de *Los rancheros* nos conduce al desfiladero de Despeñaperros en su franja de Jaén, y *El niño de Jerez* y *El rey del tabaco*, de más concreción, nos hablan de las cercanías de Jerez y La Línea de la Concepción respectivamente. Estas dos localizaciones gaditanas pueden analizarse desde la óptica de los estudios de Romero Ferrer, quien considera este lugar como insignia de Andalucía desde el siglo XVIII, tiempo en que se alzó, junto a Madrid, como eje de la cultura, política y economía de la Ilustración. Los géneros breves, empujados por razones extraliterarias, se valieron de Cádiz por entenderla como el reclamo idóneo para el ensalce de formas populistas e impulso de una supuesta españolidad. A finales del XIX pesaba sobre ella la tradición sainetera existente desde el Siglo de las Luces gracias a Juan Ignacio González del Castillo, que luego continuaron en el marco del teatro por horas otros como Jackson Veyán, Carlos Fernández Shaw, Javier de Burgos, Tomás Luceño, etc., fuera desde Madrid o

desde la propia ciudad [1992b: 76-82]. En este sentido, la más vinculada a estas ideas es *El niño de Jerez*, que, centrada en torno a 1810, época en la que Cádiz era especialmente notoria, aborda el clima de bandolerismo de Andalucía. En cualquier caso, la serranía en la que suceden los acontecimientos ejerce como mero fondo de la historia. Por su parte, en *El rey del tabaco* es menor la voluntad nacionalista.

Con respecto a los otros parajes rurales, se percibe cierta inclinación por Castilla. No obstante, y en detrimento de la verosimilitud, sus nombres son inventados y carecen de cualquier relación con la geografía real, por más que la región donde se hallan sí exista. Lo interesante es ahora la captación de la vida y usos del pueblo, marcado por una arquitectura básica compuesta por el Ayuntamiento, la plaza, la iglesia, las fuentes, las callejuelas, etc., con asiduidad presentados en situaciones festivas. Con estas denominaciones ficticias el autor plantea un juego cuyo fin es la comicidad. En *La marcha de Cádiz*, tal y como se desprende de la trama y no de la acotación inicial, sabemos que la acción acontece en Machacón de Abajo³⁷. Según Espín Templado, en el libreto “falta todo costumbrismo regional. Lo que sí hay es cierto afán de verismo” [1992: 407]. En ningún momento se justifica la elección del apodado *Machacón*, que simplemente actúa como un recurso grotesco de bastante rentabilidad cuando, al describir a uno de los personajes, se alude a él como “diputado por Machacón de Abajo” [1º, 3]. También, en *La muerte de Agripina* debemos deducir la población de Navalhueca, introducida simplemente como un pueblo de Castilla. Ahora, no se observa ninguna travesura lingüística contenida en el texto, pero se asocia rápidamente al deseo de manifestar la necedad y vacío de sus personajes, huecos de ideas, y evidenciar el estancamiento existente de los pueblos de España. Para Sotomayor, este tipo de nombres tan expresivos son símbolos del primitivismo y la ignorancia y se emplean con un propósito burlesco, pues desde la posición de superioridad del hombre urbano, las vidas toscas y rudimentarias hacen reír [1992: 110]. Nada que ver con los anteriores el Castillo de *El famoso Colirón*, en algún sitio de Aragón, poseedor de gran refinamiento y elegancia.

Con características un poco divergentes a las de las obras anteriores, *La alegría de la huerta* y *La reja de la Dolores* nos trasladan a regiones españolas reales o fundadas en la realidad. En la primera, situada en la huerta murciana, se aprecia una clara

³⁷ En Salamanca, existe un pueblo llamado Machacón, pero no creemos que se pretenda reflejar esta geografía real. En el libreto viene acompañado además por la apostilla *de Abajo* y se dice que es una población vecina a Majalandrín, nombre también de cierta comicidad.

intención pintoresca, a base de descripciones pormenorizadas que acogen, incluso, detalles con los que se buscaba el deleite del público, tales como la acequia o el puentecillo [Versteeg, 2000: 390]. Es ilustrativa la primera acotación:

La escena representa un pedazo de la huerta de Murcia. La vegetación llega hasta el pie de la sierra elevada y escabrosa que se verá al foro. Campos de maíz, grupos de higueras chumbas, moreras, cipreses, palmeras, etc., etc. A lo lejos vense también casetas blancas y barracas de los huertanos. Dividen el suelo varias sendas; por el centro de la escena y cerca del foro cruza una acequia, que se pasa por un puentecillo de tablas. A la izquierda del espectador y a todo foro, una cuesta o rampa que figura la que baja al puente de tablas [*Alegría*, 1.º, 1].

No hay que olvidar que al tratarse de una zarzuela regional lo relevante era el espacio, frente al tiempo en la histórica, de ahí el interés por el paisaje y por la recreación de la realidad. La configuración escénica fue motivo de discusión en las páginas teatrales de la prensa de entonces. En la crítica del *Heraldo*, A. Luna aclaraba que, por mucho que la escena sucediera en Murcia, no debían de buscarse exactitudes históricas:

No conozco yo tarea ni tan ingrata ni tan poco piadosa como la de echarse a buscar inexactitudes históricas, o de ambiente local, en una obrita que se hizo con el único objeto de agradar a la reunión [...] la acción se desarrolla en aquella región como pudiera desarrollarse en Guadalajara o en Cuenca; han zurcido unas cuantas escenas cómicas y sentimentales, las han presentado al público soberano y este ha dicho que sí, que le gustan [...] Ya se sabe que aquello no es Murcia, ya se nota que los autores no han visto la región que pintan ni en dibujo; que la zarzuelita se puede llamar cuando se quiera *La alegría de Calatayud*, *La sal de las Vistillas* o *Lo mejorcito de Tarragona* [Luna, 1900: s.p.].

Para Romero Ferrer *La alegría de la huerta* es uno de las tantas muestras de zarzuela pueblerina donde predomina la descripción de unos tipos y ambientes diferenciales frente a la fábula, mero hilo conductor que da continuidad dramática a la sucesión de personajes y escenas. La obra, enlazando con el mencionado menosprecio de corte y alabanza de aldea, supone la culminación de toda una tradición literaria que, desde el siglo XV y con gran auge en los Siglos de Oro, proponía una visión idílica y privilegiada del mundo rústico [1992b:67-69].

Por su parte, *La reja de la Dolores*, de cierta similitud, señala en su advertencia inicial que se trata de Toledo, exactamente una “plaza de un lugarón de la provincia de Toledo, compuesta de casas pobres de antigua arquitectura, albergues de casa campesi-

nas” con “varias tortuosas callejas” [1.º, 1] que desembocan en ella. Sin delimitar con exactitud, solamente conocemos que, cercana a esta villa, está otra llamada Villatoja.

Finalmente, no podemos olvidar aquellas zonas rurales que carecen de indicaciones acerca de su distribución en España, con nombres inventados y aleatorios. Mientras que Cabezón de Abajo se maneja como fondo de *Las escopetas*, que Medina del Monte hace lo propio en *Nieves de la Sierra*, de esta última, se matiza que es una población de cuarto orden, degradación que la descalifica hasta hacerla parecer casi ridícula. Después, el lugar no cobra apenas importancia, debido a que todos sus actos son interiores y pocos en informaciones.

Otro apartado es el configurado por los libretos cuyo único emplazamiento traspasa las fronteras españolas, con dos escasas muestras en García Álvarez. Así, *La zíngara* nos enseña la Polonia rusa, una aldea sin concretar de la que se dice que ha sido destruida por los cosacos [1.º,1], y *La caravana de Ambrosio* nos conduce hasta el Norte de África, con sus oasis, cabarets de estilo oriental, braserillos que perfuman, y otras lindezas e instrumentos adjetivados majestuosamente. Este tipo de atmósferas suponía una gran evasión para los espectadores, que podían toparse con escenas poco comunes y sitios inéditos como los transterráneos o los exóticos, o incluso mitológicos, pero siempre dentro del marco costumbrista, pues la actualidad a menudo irrumpía en escena [Fuente Ballesteros, 1992: 67].

No menos originales o extravagantes eran para el público los mundos ficticios e ilusorios, a los que nuestro autor acude en tres ocasiones, siempre con el aviso de que la acción ocurre en el *reino o país imaginario X*. En *La corte de Risalia*, ubicada desde el mismo título, todo es maravilloso, idílico y lujoso, como en el inventado reino de Florencia, que no se corresponde con la región italiana, de *Las vírgenes paganas*. Matiz diferente adquiere la República Imaginaria de Gandinga de *Pancho Virondo*, donde se evita lo suntuoso en favor de un campo de batalla, con su campamento insurrecto y su ranchería en los sucesivos cuadros y actos.

Con la intención de completar esta visión general concerniente a los espacios unitarios, sumamos un total de once piezas que podemos tildar de indeterminadas. Mientras que en un pequeño subgrupo por ninguna de las referencias de los personajes es posible deducir dónde se desenvuelve la trama, como *La trompa de caza* o *El hurón*, en otras pocas podríamos aventurarnos y realizar ciertas conjeturas, aunque sin datos

concisos que avalen nuestra hipótesis y acaben con la indefinición. En el caso de *El fuego*, todo sucede en un inmueble cuyos inquilinos, atrapados por un incendio, aluden a las tiendas de alrededor, a la portera, a los serenos, etc. Podríamos pensar que se trata de Madrid, pero no hay nada que nos lo confirme. Igualmente sucede en *La niña de las planchas*, donde es una academia de cupletistas la que nos da pie a especular que podría ser la capital, donde este tipo de centros era más corriente.

Como conclusión, cabe recordar un nutrido grupo de obras, alrededor de treinta, al que no podemos acceder por no haber sido editadas o estar desaparecidas, y que, por tanto, dejamos al margen en este análisis.

4. 8. 2. ESPACIOS GEOGRÁFICOS MÚLTIPLES

En divergencia con el apartado previo, algunos libretos, sin restringirse exclusivamente a un lugar, se abren a nuevas ciudades, pueblos, reinos imaginarios, países lejanos, etc. Esta amplitud y pluralidad geográfica, que implica una mayor expectación para el receptor, resulta relativamente habitual en la dramaturgia de García Álvarez, aproximadamente en unas veinte veces. En los primeros momentos de su producción, entre 1896 y 1900, cuenta con cinco textos con estas características que, salvo *La luna de miel*, están ligadas en su totalidad a géneros de gran apariencia y espectacularidad como la revista, el proyecto o la extravagancia, donde era frecuente la inserción de ambientes maravillosos y alejados de lo cotidiano. Durante el periodo de colaboración con Carlos Arniches aumentan estos parajes y, de 1905 a 1912, ascienden a siete. Después, con Muñoz Seca, aporta cuatro más y, de forma más discontinua, en su última etapa, confecciona el resto de las que contienen estos rasgos.

En la combinación de los espacios de una obra, nuestro autor tiende a hacer uso de dos o tres, y raramente el número asciende, a excepción de *El trust de los Tenorios* o *Juanito y su novia*, donde se vale de cuatro. Hay que considerar que, cuantas más hubiera, más decorados se requerían y más costoso era para los empresarios, sobre todo cuando se pretendía potenciar lo espectacular. Como era lógico, solía atenuarse el contraste entre las distintas regiones.

Con apenas singularidades, el denominador común para los libretos es la presencia de Madrid en al menos uno de sus actos o cuadros, lo que resalta de nuevo la impor-

tancia otorgada a la metrópoli. Normalmente, esta se muestra al principio y sirve de punto de partida para el recorrido que emprenden los personajes a continuación. Solo en *Sombras chinescas*, *La luna de miel* y *Riña de gallos* se invierte el orden. En la segunda, a propósito del viaje de una pareja de recién casados, se busca la oposición entre el espacio inicial, un pueblo, y la capital, destino de su travesía. Desde su villa rural elogian con anhelo todas las virtudes de Madrid y, después, asisten con ojos sorprendidos a las cotidianidad de la urbe. Por otro lado, *Riña de gallos* refleja la vida de una familia en el pueblo de Los Molinillos, donde se habían trasladado esperando prosperidad y tranquilidad. Conforme transcurren los días, comienza a truncarse su preconcebida felicidad, que se llena de aspectos negativos y de inagotables disputas. Entonces deciden vender sus posesiones y dirigirse a la capital con el fin de distanciarse de todos los problemas que les rodean. A pesar del desajuste entre los dos argumentos, en ambos se rechaza lo rural, concebido como inferior y poco evolucionado, en favor de lo urbano, que se exalta y se dibuja con ciertas dosis de idealismo.

En sus escritos, se distinguen múltiples destinos de condiciones muy diversas, no necesariamente exóticas y lejanas. Los ejemplos oscilan: desde el cielo al corrupto pueblo de Villapierde en *Los presupuestos de Villapierde*, de Levante a Alicante, pasando por las mediterráneas Islas Columbetes en *Los cuatro Robinsones*, o, más atrayente, con el recorrido de Burgos y Sevilla a Ceilán en *El asombro de Gracia*. Cabe destacar que estas localizaciones suelen especificarse en una acotación previa para generar expectativas en el lector y evitar que se pierda, en especial cuanto más altas sean en número. El espectador debe aguardar a la presentación escénica de cada una de ellas, con una decoración prevista con detallismo y vistosidad.

Además, en la elección de contextos para la acción influye el dramaturgo con el que trabaje nuestro autor. Con Arniches observamos una tendencia hacia los territorios lejanos, y con Muñoz Seca prefiere el ámbito nacional. Con todo, no se trata de algo fijo con ninguno de ellos. Las posibilidades que se ofrecen como contraste del tipo de vida del público madrileño son variopintas, desde zonas apartadas de la geografía española como África, la más común, junto a la India, Ceilán, Alepo (Jerusalén), América, Buenos Aires, hasta tierras europeas, que quedan más definidas que las anteriores. Así, se señalan ciudades y no países o continentes, y, de este modo, París, Venecia, Tronville,

Melademburgo³⁸ o una ciudad francesa innominada, se combinan también con parajes autóctonos como Guadarrama, Sevilla, Pirineos, Baeza, Cádiz, Algeciras, etc., además de otras ya citadas.

Quizás las localizaciones más llamativas son las que nos acercan a mundos imaginarios y fantásticos. Con ellas, se favorece la discordancia con los lugares reales, que ganan en naturalidad frente al carácter fingido de las otras. No puede decirse que supongan un alarde de originalidad en tanto que eran utilizados en la época, particularmente en los géneros mencionados que gustaban de mayor sugestión y pomposidad. En *Los presupuestos de Villapierde* descendemos desde el cielo a un pueblo, y en *Sombras chinescas* alternamos Madrid, una gruta infernal, el cielo y una alegoría de la guerra. *El delirio dominical* roza lo sobrenatural cuando nos aproxima al maravilloso palacio de la Pereza y, seguidamente, a lo cercano con el madrileño Puente de Segovia.

4. 8. 3. LOS ESPACIOS DE SOCIABILIDAD FRENTE A LA VIDA ÍNTIMA: EXTERIORES E INTERIORES

Dentro del país, ciudad o pueblo, en singular o plural, que contextualiza el desarrollo, la acción dramática se concreta en un segundo nivel, vinculado de forma más directa a lo que virtualmente es el espacio escénico y la escenografía. Interiores y exteriores se relevan y nos introducen en ambientes populares, teatros, viviendas, comercios, sitios públicos, etc., en todas sus modalidades, esto es, más o menos sofisticados, elegantes, pobres, humildes, etc. Atendiendo a la distinción que hace Bobes Naves entre aquellos que aparecen sucesivamente y los que lo hacen de manera simultánea, más propios de dramaturgias innovadoras [García Barrientos, 2001: 130-131], los predominantes son los primeros. El presente apartado se destina al análisis de su combinación, de la predilección por unos u otros y su posible significación, o de su relación con el género chico.

La elección de un entorno preciso para el transcurso de la trama comporta a su vez la selección de unos personajes con unas condiciones vitales ajustadas al medio, siempre con un toque de verosimilitud que conecta con el espectador y que responde a la voluntad de los autores de imprimir una imagen de la realidad con tendencia a la esti-

³⁸ Aunque se dice que está en Alemania, no hemos encontrado en este país ninguna villa con este nombre, por lo que debe de ser inventado.

lización. Al igual que sus contemporáneos, García Álvarez plasma, dependiendo de sus preferencias en cada etapa, exteriores e interiores, sitios públicos y privados, abiertos y cerrados, dotados de detallismo o con un par de rasgos. Su sucesión en una pieza no responde a un esquema fijo y existen casi tantas variantes como obras, puesto que la propia configuración de estas, en uno o más actos, divididos o no en cuadros, multiplica las posibilidades y reduce las coincidencias. Las estructuras más repetidas son las de *Interior + Exterior + Exterior*³⁹, en siete ocasiones, frente a las tres que hallamos de *Exterior + Interior + Exterior* o *Interior + Exterior + Interior*. Cuando solo son dos los actos o cuadros, las más comunes son las de *Exterior + Interior*, y en las de cuatro apenas hay concordancias. Ante tales datos, la inexistencia de un patrón a seguir es evidente. No obstante, remarcamos cierta tendencia a que se parta de un interior y se dé paso a exteriores en cuadros siguientes. En todo caso, estos cambios acarrearán movilidad en la obra y acreditan el dinamismo de la composición.

Pese a la variedad, no hay gran espectacularidad en los planteamientos, salvo en *La locura de Madrid*⁴⁰, donde, por exigencias del guión, la modificación del escenario de uno de los actos se lleva a cabo ante los ojos del espectador. Fausto Madrid tiene una aventura con una joven, y para justificar sus salidas de casa inventa ser el dueño de una academia de noruego, lo que le facilita ausentarse sin que su mujer desconfíe. Tan urdida mentira se vuelve en su contra cuando su esposa, movida por las sospechas de infidelidad y advertida por un amigo, el auténtico novio de la amante, insiste en personarse en el centro de estudios. En verdad, donde teóricamente se encuentra la empresa de Fausto es en el Círculo de la Juventud Madura Republicana. El amigo pretende dar una lección a Fausto y consigue, a golpe de talonario, que todos los concurrentes colaboren para la transformación del local en una genuina academia. Cuando llega Fausto con su mujer, queda totalmente desconcertado al ver que su mentira se ha corporizado y no sabe cómo reaccionar. Así, el público veía cómo se colocaban las mesas y los bancos, se ajustaban los espacios, etc., para que en apariencia fuera un aula [II].

Otro aspecto interesante es la duplicación de un lugar dentro de un libreto. Pasado el XIX, García Álvarez se vale de este recurso en nueve textos, siempre que al menos requieran tres ubicaciones distintas. Por norma, el replicado reaparece en el último cua-

³⁹ A la hora de abordar este aspecto, solo se ha tenido en cuenta el cambio de escenario, independientemente de si la división responde a actos o cuadros.

⁴⁰ Lo mismo sucederá en *La academia*, segunda versión de esta obra.

dro. En su segunda aparición, prácticamente no se alteran los objetos repartidos en la escena y la única diferencia suele ser el lapso de tiempo transcurrido. En *Los íntimos*, la novedad es un periódico colocado encima de la mesa, y en *Mi papá*, la desaparición de un columpio que había en escena. En *Clara Luna* el procedimiento es más radical, y todos los muebles e instrumentos que había originalmente están colocados de otra manera, dispersos por la sala, pues están procediendo con ellos a una almoneda.

Si bien el contraste existente entre los interiores y los exteriores es en apariencia más que evidente, a veces el juego que se establece entre ambos entorpece dicha delimitación. Algunas de las escenas que echan mano de un balcón disponen de esta particularidad, no por la inclusión de este elemento en sí, sino por el uso que de él se hace. De este modo, se ligan los dos mundos, el externo y el interno, equiparándose en importancia. En *El fuego*, los personajes se hallan incomunicados en una habitación a causa de un incendio. No hay duda de que se trata de un interior, pero gracias a esta pequeña terraza se contacta con la gente de fuera o se reciben las referencias del exterior. Constantemente, los protagonistas se asoman, miran y comentan lo que sucede alrededor, intentan escapar a través de ella atando unas sábanas, o reciben visitas que acceden por este mirador. Quizás más complejo sea el recurso empleado en *La escala de Milán*. Desde la fachada de un edificio, conocemos lo que acontece en una de sus viviendas. Milán, un aplicado conquistador, en sus deseos de seducir a una dama, despliega su escalera y se introduce en la habitación de la mujer, trasladándose el interés de la trama allí. El espectador percibe el peligro al que está sometido el protagonista por la posible llegada de alguien. Similar es el contacto que ofrece la reja en *La reja de la Dolores*, que vincula a los personajes de dentro con los del otro lado.

Sin embargo, en este aspecto la obra más novedosa es *El noble amigo*, donde decantarse por el lugar en que se hace efectiva no es tarea sencilla. El escenario es el tejado de una casa de vecindad, con dos buhardillas frente al público. Dos hombres, cada uno en su cuarto, dialogan. Mientras que estos se mantienen en un ámbito cerrado, el espectador tiene la sensación de encontrarse al aire libre. Además, los interiores quedan anulados cuando en alguno de ellos se cierra la cortina, y, a la inversa, el tejado alcanza más importancia cuando estos salen y se mueven por allí.

4. 8. 3. 1. EXTERIORES

Si nos centramos en los exteriores, la oferta es muy extensa y no hay una identificación completa entre unos y otros, por lo que, con tantas variantes, es imposible establecer una clasificación estricta. En un intento de clarificación, hemos distinguido seis grandes apartados: calles; plazas públicas; jardines, parques y otras zonas más amplias con vegetación; patios abiertos; fachadas; y por último, todos los emplazamientos al margen de los citados con anterioridad. Ahora bien, en ocasiones, la ambigüedad con la que se definen los exteriores nos impide decantarnos por un grupo u otro, como sucede en la plaza con fachada de *Churro Bragas* o la calle en la que se concentran las entradas a diversos establecimientos de *El trust de los Tenorios*. Ante tales situaciones, primaremos aquello que desempeñe un papel más relevante para la acción. Cabe añadir que, conforme pasan los años, se produce una reducción de los exteriores en favor de los interiores, sin que estos lleguen a suprimirse. En cualquier caso, debido a las cifras manejadas, una comparativa con números precisos podría ser inexacta.

El espacio, sobre todo el urbano, se expone con insistencia al aire libre, en vías y plazas en las que la gente habla, se relaciona y se divierte. Estas pueden especificarse y denominarse con su nombre concreto, principalmente en los textos situados en Madrid y sus barrios bajos, pero normalmente hay cierta indeterminación. Esta falta de concisión no debe sorprendernos, puesto que el objetivo perseguido es el dibujo de la ciudad como un ámbito público, para que el espectador reconozca en sus lugares la imagen física de la urbe. Se genera así un efecto plástico y dramático al tiempo que se dota a la metrópoli de un protagonismo nivelado con el de actores y personajes [Moral, 1992: 73].

Retomando nuestra clasificación, las calles constituyen el escenario más habitual en los exteriores de García Álvarez. Por el contrario, son uno de los más pobres, y, con frecuencia, solo tenemos la indicación de “telón corto de calle” o simplemente “telón de calle”. Escénicamente, su presencia era común y escueta, al ser un mero telón que, además, se podía reutilizar en ulteriores representaciones. Por esta razón, los autores lo empleaban en actos o cuadros de transición, que daban paso a otros decorados más elaborados, como, por ejemplo, ocurre en *El delirio dominical* o *Juanito y su novia*, entre otras muchas. Muy raramente constituían el cierre de una obra, como en *El alma de Garibay*, o el escenario único, como en *La realidad en el teatro*. Aunque las acotaciones tienden a ser bastante parcas, no siempre son tan reducidas, y adjuntan datos como que

la vía se encuentra en Madrid⁴¹, como en *La luna de miel* o *El pícaro mundo*, o en otra ciudad, como la calle de Granada de *Las figuras de cera* o la calle de Venecia en *El trust de los Tenorios*. Otras veces, se les otorga aun más concreción: *Alma de Dios* habla de un telón corto de una calle de los barrios bajos de Madrid; *El pobre Valbuena*, de una calle corta a las afueras de Madrid, y *Los cocineros* y *El príncipe Casto* nos conducen respectivamente a la calle Segovia o el paseo de San Vicente a la altura de la Estación del Norte.

También pueden aludir a los edificios colindantes y aportar observaciones que oscilan entre las más minimalistas y otras de mayor envergadura. Si nos detenemos en las primeras, apenas se resalta un par de elementos:

Telón corto de calle. A la derecha del telón puerta practicable de una taberna y al lado de la puerta hacia el centro, reja de un piso bajo con puertas vidrieras practicables. Es de día [*Edad*, 3.º, 1].

Otras resultan más ricas en información:

Telón en primer término, que representa una calle céntrica de Madrid. A la izquierda, en el mismo telón, un bar elegante, con dos mesas y cuatro sillas en los lados de la puerta. Tiene a cada lado ventanal grande con cristales transparentes. En el interior, todos los detalles propios de esta clase de establecimientos. A la derecha una tienda de sombreros de señora: tiene un escaparate transparente lleno de modelos y al lado una puerta practicable. En el forillo de esta tienda estantería figurada; sobre la puerta un rótulo que dice: *El Chapeau chic*. Son paso para la escena el primer término de cada lateral. Es la caída de la tarde [*Górritz*, 2.º].

A veces son incluso sugestivas:

Trozo de Paseo de Ronda, árido y triste, en las primeras horas de la madrugada, todavía de noche. Los faroles encendidos aún; próximo a un farol, en primer término derecha, un banco. Pequeñas acacias en fila en las avenidas que forman el paseo. Vallas de solares y casas aisladas, altas de construcción, a lo lejos. El fondo una iglesia de estilo moderno con puerta practicable. En último término derecha una caseta tras la valla de un solar [*Gente*, II, 3.º, 1].

Apartado diferente es el constituido por las plazas, espacio relativamente asiduo, con alrededor de una quincena de ejemplos, y no necesariamente asociado a celebracio-

⁴¹ Para mencionar esta información también se utilizan frases como “calle corta de Madrid” o “calle de Madrid”, junto con “telón corto”, apuntando previamente que se trata de esta ciudad.

nes y festejos⁴², a pesar de que sea típico del género chico terminar la pieza haciendo salir a los personajes a las verbenas y romerías que se celebran en plazas y prados [Fernández, 2003: 77]. La descripción de estas, tal y como sucedía con las calles, no es tampoco muy prolija, salvo excepciones como, por ejemplo, *La reja de la Dolores*, donde se detiene un poco más.

Mientras que en sus inicios como dramaturgo sus plazas son eminentemente rurales, con ingredientes que mutan de unas a otras como la tapia, la casa del alcalde o el Ayuntamiento, la fuente y las callejuelas, a partir de 1910 se extinguen y exclusivamente son recurrentes las urbanas o las extranjeras. De las dos, las segundas suelen contar con establecimientos de restauración, ya sea un bar, mesón o tetería, adaptado a los rasgos del país en que se erige. En todo caso, las urbanas no son radicalmente inversas a las rurales y pueden incluir unidades comunes con estas, como la fachada de una iglesia u otros componentes. Sin embargo, se acotan con más generosidad y gozan de una disposición distinta que se evidencia con la existencia de tiendas, tabernas y otros locales públicos. Según Fernández, el progreso de la ciudad conllevó una evolución en el género, en tanto que debía plasmar espacios que fueran simultáneamente porosos y actuales, para lo que se acudió a decorados de plazas y plazoletas. En ellas, hay cierta tendencia a enfatizar el carácter público de los interiores mediante la proliferación de fachadas de comercios en los decorados [2003: 76]. *Gente menuda* es buena muestra de ello:

Plaza a todo foro en los barrios bajos de Madrid. En los portales de las casas que forman la plaza tiendas y puestos de diversas industrias. En primer término izquierda, una cerería con puerta practicable y colgados del marco de la misma, cirios, piernas, cabezas, brazos y pies de cera. En primer término derecha, una tienda de ultramarinos, también con puerta practicable. En el foro derecha, una casa de vecindad, con puerta también practicable y delante de ella, amontonados los muebles de casa de Felipe. Compone este mobiliario todo lo detallado en el primer cuadro y dos camitas plegadas, con dos colchones liados, varios platos y algunos enseres de cocina [II, 6.º, 1].

Además, esta acotación es significativa de la ligera complejidad escénica de los telones y de su enriquecimiento al añadir las puertas practicables, que dotaban a la representación de un mayor grado de verismo y suponían dinamismo con la entrada y salida de personajes.

⁴² Únicamente *La marcha de Cádiz*, *Figuras del natural*, *Churro Bragas* y *El trust de los Tenorios* reflejaran un ambiente festivo. El resto de verbenas y fiestas se celebrarán en otros espacios.

Con respecto al nutrido grupo integrado por los jardines y otras zonas verdes, procedemos a dividirlos en subapartados en función de sus características. Entre los primeros, se distinguen los asociados a la restauración, como el merendero de las afueras de Madrid de *La primera conquista*, el restaurante El Bosque de *Larrea y Lamata*, o el hotel, en la población de Molinillos, de *Riña de gallos*. De rango opuesto son los jardines maravillosos, de gran vistosidad, a veces con estatuas y objetos suntuosos, de brillante iluminación y poética visión, preparados para fiestas u otras celebraciones y, generalmente, en palacios o castillos de cierto lujo. Muestras de ello son *El famoso Colirón*, *El cuarteto Pons* o *Las vírgenes paganas*. Ajenos a los dos subgrupos anteriores, otros de variada índole, como el jardín cenador de la quinta levantina de *Los cuatro Robinsones*, el jardín que separa los dos edificios del selecto sanatorio para amnésicos de *El último Bravo*, los jardines de casa del gobernador de *El rey del tabaco*, o el jardincillo de la madrileña Plaza de la Prosperidad de *Juanito y su novia*.

Junto a todos estos, otros lugares similares, al raso, determinados igualmente por su vegetación y, con frecuencia, asociados a momentos festivos. Son parques [*Ex-Villapierde*, *Guzmán*], explanadas [*Boda*, *Calixta*], montes [*Escopetas*, *Risalia*], bosques [*Lacalle*], huertas [*Alma*] o paisajes exuberantes [*Suerte*], a los que se suman los parajes en los que, junto a una carretera o camino, brota la vegetación de fondo [*Zingara*, *Agripina*].

En relación con los patios, los entendemos como exteriores en tanto que son espacios abiertos, por más que en ocasiones estén más cerca de la esfera de lo privado. En una aproximación inicial, no son muy abundantes, tampoco los de vecindad, en contrapunto con la tendencia del género chico. Estos patios grandes, especialmente los de las casas de Madrid, desde donde se divisaban las ventanas y balcones del inmueble, adquirieron mucha importancia con este tipo de teatro. Desde ellos se podía conocer la vida de todo el vecindario y se facilitaba la exposición de los quehaceres diarios de los personajes [Espín Templado, 1992: 28]. García Álvarez solo los reproduce con tal configuración en *La casa de las comadres* y su posterior refundición, *El fin de Rocambole*. En ambas se aprecia la estructura típica de estos edificios, acompañados por algún instrumento que define a las gentes que allí moran:

Patio de una casa de vecindad. Corredor con dos puertas, numeradas 1 y 2. Al foro, puerta que figura da entrada al patio. A la izquierda una puerta, donde se supone vive el

petrolero. A la derecha, en primer término y sobresaliendo un poco, un bastidor con una reja; un poco más allá una puerta, que figura la del corral cuya reja se ve. En segundo término, otra puerta de un cuarto bajo, donde vive la planchadora. Las escaleras para subir a los corredores se suponen que están en el pasillo que hay desde la puerta del foro a un forillo, que se verá bastante retirado. Cerca de la puerta izquierda habrá una mesa, sobre ella una cesta y dentro un mantel, pan, queso, nueces, platos y cuchillos. Una máquina de coser. Al levantarse el telón aparecen: Vecina 1.^a, tendiendo ropa en los corredores; Nicasia, lavando: el librito estará colocado sobre un cajón o una silla vieja; Loreto está planchando en una tabla que hay colocada sobre dos sillas [*Comadres*, I, 1].

En la misma línea, aunque con divergencias, el patio de una casa de gitanos situado en uno de los barrios bajos de Madrid:

Patio de una casa de gitanos en el barrio de las Cambronerías. Al foro una gran tapia con puerta grande al centro, practicable y de dos hojas. A la izquierda de la puerta, junto a la tapia, un cobertizo donde se ven varios pesebres que indican el principio de una cuadra. A la derecha, y también junto a la tapia, una fuente formada por un caño de agua que fluye en un tosco pilón. En primer término derecha, una puerta practicable de una pobrísima vivienda; en segundo término el principio de un corredor que conduce a otras viviendas análogas. En las laterales izquierda, en primer término, puerta de la habitación; en segundo, entrada a otro corredor igual que el de enfrente. En el telón de foro las afueras de Madrid. Está cayendo la tarde [*Alma*, 4.^o, 1].

En ella se observan componentes propios como los corredores o las puertas de entrada a los domicilios, pero por las fotografías de representación se deduce una estampa diversa. No es un edificio con viviendas, sino de casas bajas, por lo que la idea de patio de vecindad se difumina. Hay que recordar que el urbanismo en las afueras de Madrid, que no evolucionó como en las otras partes de la ciudad, era considerablemente distinto.

Contrario, por su condición rural, es el patio de una casa de pueblo de *La muerte de Agripina*:

Patio o corrala descubierta de una casa de pueblo, limitada al foro por una tapia alta, en cuyo centro se abre un portalón de dos hojas que da al campo. A la izquierda de la casa con puerta practicable en el primer término y otra puertecilla más estrecha, a la que da acceso una gradilla de dos escalones en segundo término. A la derecha otro cuerpo de edificio más destartado, donde se suponen establecidos los servicios de una casa de labor, tales como granero, cuadras, leñera, corral, etc., etc. Este edificio tiene una puerta grande en primer término y otra más pequeña en segundo; ambas practicables. Cerca de la puerta de la casa y hacia la izquierda, una mesita de pino y varias sillas alrededor. Sobre la mesa un cesto de costura y una rueda y un huso. A la derecha y muy hacia la tapia del foro una pequeña tartanita o carricoche tendido sobre sus varas y a medio pintar. Una escalera de tijera, abierta, junto a la tartana [1.^o, 1].

Queda claro el alejamiento de las galerías típicas y el hallazgo de un modelo de vida opuesta donde se destacan el granero, las cuadras o la casa de labor aneja. En la comparación de estas tres obras, el contraste es más que evidente, pero el propósito es semejante: reflejar por múltiples mecanismos la existencia de unos personajes con una posición social y económica determinada, de ahí que afirmemos que el espacio actúa como un rasgo caracterizador más.

En cuanto a las fachadas, no merecen demasiado comentario teniendo en cuenta su relativa simplicidad. Como las calles, suelen emplearse como transición para escenarios más ricos y adornados, y, a pesar de ser variopintas, no gozan de novedad y constituyen un mero telón de fondo desprovisto del aparato escenográfico. Por el contrario, sí pueden poseer puertas practicables que dinamizan la escena. Las más repetidas son las fachadas o exteriores de una ermita o iglesia, como en *La candelada*, *La alegría de la huerta* o *La boda*; de una taberna o café, como en *Churro Bragas* o *El perro chico*; o de un teatro, como el de *El terrible Pérez* o *Las buenas almas*. En la segunda, se trata, además, de la entrada del Coliseo de la Torrecilla, muy afamado por aquella época.

El último grupo de exteriores, heterogéneo en su composición y con imposibilidad de acoplarse a los apartados anteriores, se revela como el más original. Aun siendo singulares, algunos de ellos eran de sobra conocidos en el género chico, como por ejemplo el fondo de nubes o de cielo de *Sombras chinescas* o *Los presupuestos de Villapierde* respectivamente. Lo interesante en este tipo de situaciones era cómo se llevaba a las tablas. Al no contar con fotografías de estos estrenos, es necesario acudir a las indicaciones que el autor marca para su realización. Mientras que en los dos casos señalados son muy parcas, limitadas a un telón de nubes, en *La caravana de Ambrosio*, casi al final de su producción, se intuye cierta evolución y gusto por formas más arriesgadas a la hora de sugerir el planteamiento escénico en el texto dramático. Pese a que se trata de una ubicación diferente, García Álvarez propone con trazos exóticos este “poético y refrigerante oasis en el desierto del Sáhara”:

Cae un telón de gasa y van pasando otros telones que simulan nubes de arena arrastradas por el viento. Se enrojece la luz y la música describe el mugido y silbido del vendaval, que va poco a poco cesando, hasta que desaparecen los telones de gasa y vuelve a verse la escena [...] [I, 2.º].

Una vez se desvanecen las gasas, el espectador descubre un poblado devastado a consecuencia de un terrible ciclón, con sus palmeras rotas y sus gentes derrotadas.

Por otro lado se encuentran las piezas que nos adentran en el entorno marítimo. Tras precedentes como *Alta mar* y *El “Missisipi”*, su refundición, o *La suerte loca*, que transcurren en la cubierta de un trasatlántico conforme los personajes viajan, lo interesante llega con *Los cuatro Robinsones* y *El rey del tabaco*. En la primera, víctimas de un naufragio, los protagonistas van a parar a las Islas Columbretes, donde el autor imagina una especie de acantilado, con rocas y un rompiente. Allí, los cuatro supervivientes han montado una tienda de campaña y resisten con vida gracias a las conservas que han ingerido, tal y como lo demuestran las latas repartidas por el suelo. En *El rey del tabaco*, el efecto perseguido y los procedimientos utilizados son semejantes, con las rocas, pero especificando la presencia de un fondo con el mar y una barca.

Frente a los anteriores, otro de los más sugestivos es el cementerio de *La frescura de Lafuente*. El lugar no era en sí novedoso, ya que durante el Romanticismo se había convertido en uno de sus iconos, asociado a la noche y el misterio. Con todo, parecía no encajar con el propósito cómico de este teatro. Aparentemente nada es extraño:

Especie de plazoleta en el jardín de un cementerio. En el fondo, espeso arbolado y alguna que otra lujosa estatua. En el lateral derecha y ocupando el segundo término, un trozo de la verja que circunda un panteón que no se ve. En el lateral izquierda, un macizo o verja que simula dar acceso a otro mausoleo que tampoco se ve. En escena, dos bancos rústicos [I].

El matiz provocador queda de manifiesto cuando este camposanto, con unos valores y unas connotaciones tradicionalmente contrarias, es manejado con la sola motivación de hacer reír. De este modo, el espacio se degrada e invierte su significado al relacionarlo con el asunto humorístico desarrollado en sus páginas y pierde cualquier referencia seria que pudiera tener.

Ligados generalmente a los exteriores, hay que aludir a los ambientes festivos, mencionados pero no contenidos entre los grupos anteriores por no tratarse de un espacio físico en un sentido estricto, sino de una situación, con una decoración y adornos, símbolo de la alegría de los personajes. Dada la preferencia que el género chico expresó por este tipo de recreaciones al aire libre, nos sorprende que García Álvarez, por su carácter, no los incluyera tan asiduamente como cabría esperar. Con ellos se buscaba la

captación del movimiento y la vida, aun en detrimento de la acción dramática. Según Romero Ferrer, se produce un redescubrimiento de España que implica la aparición de nuevos personajes y escenarios de gran individualismo, que adquiere su máxima exaltación cuando se asocia a un acontecimiento popular y festivo [1993: 57]. En el teatro por horas proliferaban las meriendas junto al río, las verbenas y bailes públicos, bien como impulso de la acción, con la voluntad de situarla, o al término de esta, como contexto adecuado para el desenlace, y casi siempre con música de acompañamiento. Para Barce, estos inicios bullangueros y pintorescos recordaban al teatro romántico y se prolongaban en algunas obras grandes [1995: 217]. Nuestro comediógrafo las distribuye normalmente al final, siendo posible proponerlas como inicio, especialmente en sus primeros años como dramaturgo. Solo en *La Venus de piedra* se desarrolla en uno de los actos centrales.

Las verbenas madrileñas⁴³, de enorme productividad en la escena, recogían la diversión y animación de los ciudadanos, música, bullicio, gentes, cucañas, etc. Las celebradas en los barrios se convertían en dislocadas y nocturnas juergas que dotaban de cuantiosas ganancias a los comerciantes de la zona. Aguardientes, vinos, feriantes, churros, rosquillas, chuletas a la brasa, pitos, matasuegras y otras atracciones como la noria, los caballitos, el tiro al blanco, los tiiovivos, o la tómbola eran algunas de sus distracciones principales [Gómez Labad, 1983: 198]. Entre las más conocidas de Madrid estaban las de San Isidro, San Antonio de la Florida, la Paloma, San Juan, las de Carnaval y el entierro de la Sardina, etc.

Considerando su vasta producción, García Álvarez se interesa por estas celebraciones en menor proporción que muchos de sus contemporáneos. Para su dibujo se vale de farolillos, guirnaldas o banderolas, indicadores de la festividad, así como de casetas de feria, barracas, tómbolas, cucañas, etc., siempre con una atmósfera de luz, color y música. En contraste con otros comediógrafos más costumbristas que sistemáticamente repiten este tipo de eventos en parajes prototípicos como las orillas del Manzanares, nuestro autor los ubica de manera más amplia en Madrid, sus barrios bajos, o fuera de la capital. Estos ambientes son frecuentes hasta 1904, con *El pobre Valbuena*, y a partir de ese momento quedan relegados a un segundo plano, retomándolos esporádicamente en

⁴³ Para Fernández Flórez, las verbenas madrileñas poseían dos caras, la literaria, asociada a las fiestas goyescas, y la real, que consistía en un hacinamiento de gente que desfilaba entre puestos de almendras, barracas y tiiovivos [en Rebes y García Pavón, 1966: 44-45].

tres libretos, *El bueno de Guzmán*, *La Venus de piedra* y *Calixta la prestamista o El niño de Buenavista*, de 1913, 1914, y 1925 respectivamente. A pesar de la fecha, esta última es la que más se preocupa en el trazado del festejo y no escatima detalles en la acotación, la cual reproducimos:

La escena representa una explanada de una verbena madrileña. A la derecha, un puesto de refrescos con mostrador al fondo y anaquejería; mesas y sillas, en primer término, y una empalizada cubierta de cadeneta y ramaje, que la separa del resto de la escena, y en la que hay una puerta que da paso a la explanada.

Una tira de lienzo, bien visible, colocada en lo alto de la parte del puesto que da al público, ostenta la siguiente inscripción:

PALACE-NIZA
SUCURSAL DE CENICERO, 1
CASA CHAMORRO

Y en otros cartelones, convenientemente distribuidos, se leen estos letreros:

De siete a diez, se asan chuletas.
De una a tres, se asan los camareros, a pesar del toldo.
Abundancia y economía.
Vino *El Anciano*. Vino bueno.
Tenemos toda clase de refrescos, desde zarza pa adelante.
Hoy organillo, pero se le están poniendo unas piezas.
Hay café, hay gambas, hay fiambres, y si alguno
se marcha sin pagar..., ¡ay su abuela!

A la izquierda, en segundo término, entrada a una barraca, sobre la que se lee:

MUSEO DE LOS MONSTRUOS
El hombre-bestia y la mujer-cafre. Únicos fenómenos visados
por el Comité Internacional de Exploradores de Nicaragua (Estados Unidos).
(Con grandes faltas de ortografía.)

En este mismo lado, y en primer término, un tiro al blanco, que representa la fachada de una castillo, de cuya puerta, cerrada, descienden unos raíles, que van a parar a la tarima desde donde se dispara, en la que habrá dos rifles y unas flechitas.

En la almena del castillo se lee: *Tiro de la Manuela*.

Al fondo, otros puestos de baratijas, entre los que se destaca uno, con esta leyenda: *el delirio en jarras*.

Practicables a izquierda y derecha.

Es de día, Primeras horas de la tarde. Se oye un organillo lejano [*Calixta*, I].

4. 8. 3. 2. INTERIORES

Según Enrique Fernández, el género chico gozó de gran facilidad a la hora de escenificar los exteriores, básicamente en sus comienzos, cuando el hacinamiento y la vasta densidad de población de las ciudades empujaban a sus gentes a la realización de actividades al aire libre. Conforme el siglo XX avanza, la metrópoli cambia y sus habitantes humildes permanecen con asiduidad en espacios cerrados, casas, oficinas o cines.

“Esta interiorización conlleva una adopción del concepto de vida privada antes reservada para la burguesía. Las clases populares se vuelven más reservadas, más recatadas y celosas de su intimidad. Su ocio pasa al interior de la casa con la radio, o a espacios comerciales reglamentados como el cine o el estadio de fútbol” [2003: 75-76].

El teatro ensaya plasmar esta realidad, y consecuentemente emergen en los libretos nuevas formas de sociabilidad urbana, como las conversaciones en la taberna, la tertulia en las corralas, las charlas amigables en los talleres de trabajo o el obrador de plancha, etc. Son, en esencia, muestras de las relaciones cotidianas de los estratos bajos. El día a día del barrio se refleja con riqueza en los tipos y situaciones, sin apenas conflictos, si acaso amorosos, que son los que prevalecen a medida que progresa el género porque son los únicos que pueden resolverse sin modificar un ápice la composición de la escena [Moral, 1992: 74].

Frente a la atención que merecían los exteriores, las obras que centran su interés en los interiores son más elevadas en número, y un total de treinta y una⁴⁴ recurre en exclusividad a estos, a las que hay que agregar otras tantas en las que se combinan con lugares abiertos. Entre ellos podemos distinguir seis grupos: viviendas, tiendas y establecimientos públicos, hoteles y restaurantes, salones de actos, teatros, y un apartado heterogéneo que recoge localizaciones de características dispares.

Con diferencia, las viviendas como interiores privados que participan de la esfera de lo particular son las más abundantes. Su importancia radica en que aparecen como testigos del devenir de los protagonistas, de su quehacer diario y sus prácticas, y sirven como punto de encuentro con los demás personajes que intervienen en la trama. El género chico siente predilección por las casas del extrarradio madrileño, ocupado por las clases sociales bajas. La Elipa, Los Tejares del Sixto, La Casa Blanca, La Casa del Cabrero, etc., eran barriadas de planta baja y condiciones insalubres y con escasas dimensiones para todos aquellos que las habitaban⁴⁵. Un poco mejores eran las de Cuatro Caminos, Prosperidad o La Guindalera, a pesar de sus estrechas calles y defectuosas construcciones. Ya en el Madrid del centro, las viviendas prototípicas eran las casas de

⁴⁴ De todas ellas, veinte son piezas en un acto y once en más de uno, con combinación de varios interiores. Podemos añadir tres piezas más que mezclan los interiores y algún espacio neutro.

⁴⁵ Salaün apunta el problema de higiene y sanidad existente en el Madrid de la época. El panorama era aterrador, hasta el punto de que las casas ni siquiera tenían agua corriente. Antes de la entrada del nuevo siglo, la capital solo poseía agua potable durante veintitrés días al año y, ya en 1900, la media por habitante era de dos litros al día. También eran insuficientes la ventilación, la iluminación y los excusados [1995: 204-205].

corredor o de vecindad, que disponían de poca luz y de una fuente común para los vecinos, cuya apariencia se intentaba calcar en los decorados diseñados para el transcurso de la acción⁴⁶. Las más pretenciosas, también presentes en este tipo de manifestaciones breves, son aquellas que se acompañan del subtítulo de *modernas* [Espín Templado, 1987b: 109-110].

No debe pasarse por alto que Madrid había tenido que crecer en vertical para dar cabida a su alta cifra de pobladores. A modo ilustrativo, en los inicios del siglo XX se listaba un total de cuatrocientos treinta y ocho edificios con los rasgos citados, de deficiente calidad, que albergaban a unos cincuenta y dos mil inquilinos, lo que da ejemplo de la indiscutible concentración a la que estaban sometidos. Por eso en 1905 se decretó el derribo de trescientas de estas viviendas en un intento de acabar con tan precarias circunstancias. Poco a poco, y tras la apertura de la Gran Vía, se van instaurando nuevas colonias que se alejan del centro y ofrecen unas posibilidades de vida más saludables. Estos barrios residenciales, mejor planificados y con la voluntad de descongestionar el núcleo de la capital, se establecen durante el primer tercio del siglo XX en zonas como Prosperidad, Prensa o El Viso [Fernández, 2003: 74-75].

García Álvarez incluye estos espacios íntimos de forma constante y con gran diversidad en función de la sala escogida para el conflicto, de su naturaleza humilde o elevada, de su ubicación en ciudades, pueblos o palacios, o de la clase social que protagoniza la pieza. Entre las estancias preferidas, las habitaciones, entendidas como dormitorios, se sitúan a la cabeza, seguidas de los gabinetes, los comedores y las genéricas salas. Junto a ellas, otras menos usuales como, por ejemplo, la cocina de *El famoso Colirón*, en la que se detalla con precisión todo tipo de instrumentos, o el sofisticado cuarto de bañarse de *El príncipe Casto*. Más rico resulta el escenario de *Alma de Dios*, dividido por un muro en dos secciones, la cocina y el salón, de manera que el espectador ve ambas a un tiempo.

Habitaciones, gabinetes y cuartos son, en suma, distintas denominaciones para conceptos similares, a las que se añaden las buhardillas o habitaciones abuhardilladas, que cuentan con elementos parecidos y desempeñan un cometido análogo. Normalmente, la elección de un vocablo u otro responde a la necesidad de marcar un determinado

⁴⁶ Sin perjuicio de las afirmaciones de Espín, cabe matizar que las zarzuelas relativizaban los males de estas construcciones, y aunque estructuralmente fueran similares, las dibujaban mucho más acogedoras, obviando muchas de sus deficiencias.

estatus social de acuerdo el texto y sus personajes. El término gabinete, que era una especie de saloncito acondicionado como vestidor a la par que como cuarto de estar y sala de recibo de confianza [Corral, 1995: 133], en García Álvarez queda reservado para nombrar habitáculos de un cierto lujo y no se usa en sus obras hasta casi la segunda década del siglo XX. A excepción de *La gente seria*, que recoge un “gabinete indecentemente amueblado”⁴⁷, todos los demás son señoriales y distinguidos. La apostilla de “modernos” o “de una casa moderna” secunda este carácter fastuoso que apuntábamos. Por lo general, las acotaciones de estos espacios son bastante parcas, como si el adjetivo *elegante* que acompaña fuera por sí mismo definitorio y claro⁴⁸:

Gabinete elegante con puertas al foro y en primero y segundo término izquierda. Puerta en primer término derecha y balcón en segundo término. Sillería de tapicería, sofá, butacas y velador [*Burgos*, II, 1].

Muy diferente es la situación de las buhardillas y los cuartos abuhardillados a los que aludíamos, todos miserables o pobremente amueblados. Las habitaciones y cuartos son más ambiguos y engloban todo tipo de dependencias, desde las más humildes a las más encumbradas, combinándose sin demasiado criterio en los escritos de García Álvarez. No obstante, se observa en las primeras décadas una inclinación hacia las más pobres, hasta que en torno a 1915 empiezan a estilizarse, y en los años finales vuelven a tornarse poco confortables, como en *El fin de Edmundo* o *Clara Luna*. En cualquier caso, en ninguno de estos momentos la elección es tajante o privativa, y, así, pueden alternarse las más selectas con las más bajas en cualquiera de sus etapas e incluso dentro de la misma obra.

Normalmente, las acotaciones de todos estos habitáculos inciden en tres aspectos: las peculiaridades propias de la estancia, esto es, su suntuosidad o carencia; las puertas de entrada y salida a la habitación y su conexión con las otras; y el mobiliario que contiene, con especial mención a sillas, mesas y cortinas. En oposición a los gabinetes elegantes, parcos en su dibujo, las habitaciones pobres y destartaladas sí tienden a pormenorizarse. Rasgos comunes a todas ellas son los cristales rotos cubiertos con algún periódico o el mobiliario viejo y raído. La adjetivación llega a resultarnos repeti-

⁴⁷ Se trata de la acotación inicial de la obra. Dada la extensión de la misma, con gran profusión de detalles, solo recogemos esta idea principal de habitación un tanto vieja y destartalada.

⁴⁸ Este fenómeno no sucede exclusivamente en los gabinetes, sino en todo tipo de habitaciones caracterizadas de este modo.

tiva al incidir sistemáticamente en determinados datos y, a su vez, concluyente para otorgar un aire de miseria al lugar. A pesar de no ser siempre tan concretas, estas indicaciones son buen ejemplo de ello:

Habitación muy pobre y destartada en casa de Marcos. Un balcón en el chaflán de la izquierda, casi de frente al público y una puerta en primer término. Muebles viejísimos, que acusan su procedencia del Rastro. Del techo pende una bombilla eléctrica cuya pantalla ha sido sustituida con un trozo de papel blanco. Una cómoda desvencijada, una mesita coja. Sillas con asientos de paja, que se sale por todas partes. En el balcón, y sobre el barandal, una jaula medio rota de loro, con el loro dentro (disecado). En primer término, izquierda, un palanganero de hierro, con una varilla vertical del mismo metal, donde se apoya un cuadro a medio pintar. Este palanganero sirve de caballete al dueño de la casa, que es pintor, y a falta de un estudio, ha improvisado en esta pobre habitación algo a modo de taller. A la derecha, en primer término, una tarima grande, vieja y rota, de un brasero, cuyo agujero central ha sido tapado con tablas, en la cual se sitúan modelos. En las paredes, y sobre algunas de las sillas, cuadros diversos, muy mal pintados. En el marco del foro, una corona de laureles con cintas. Pendientes de una percha, dos túnicas griegas, un traje de chino, unos tricornos de soldado de guardia amarilla. Cruzados en la pared, a modo de panoplia, dos sables viejísimos y mohosos de caballería, una escopeta de dos cañones y dos cascos, uno de soldado de caballería y otro de bombero. Sobre una silla, una caja grande de pinturas, dos o tres paletas, tientos, tubos de color, etcétera, etc. En la parte baja del palanganero, un cubo blanco esmaltado. Colgada en la pared de la derecha, en el centro de la panoplia, una cabeza de ciervo disecada. Es de día [*Clara*, I, 1].

Todas estas matizaciones previas cobran un valor aplicable al resto de la casa, es decir, salas, comedores o salones que, por el contrario, suelen ser elegantes o modestas y en muy pocas ocasiones de baja condición. Mientras que los salones son habituales en el comienzo y en el cierre de su producción, los comedores son más evidentes en la parte central.

Aunque no hay una evolución como tal de unos a otros, pues todos los rincones de la casa son susceptibles de exponerse en cualquier pieza, se advierte una modernización gracias a la progresiva incorporación de muebles como la *chaise longue*, los *bibelots*, las lámparas que hacen *pendant*, etc., que responden al deseo de reflejar las nuevas modas emergentes en la sociedad. A veces, es posible hallar el recurso opuesto y no se remarca la presencia de estos elementos, sino su ausencia:

En la parte izquierda, un estrado y sillones de damasco y talla, antiguos y no muy nuevos, pero tampoco deteriorados. Completan el mobiliario una jardinera, un vargueño [*sic*], un butacón y algunas sillas. Todos los muebles tienen el carácter del estrado: son buenos, señoriales, poco rancios, propios de una casa rica, cuyos dueños no han seguido las evoluciones del confort moderno. Como adornos habrá alguna buena porcelana,

cuadros, retratos al óleo, etcétera. Los cortinajes, de damasco, están montados en galerías antiguas; en el butacón hay un resguardo de crochet, y los cojines están hechos de la misma labor. La alfombra y demás detalles, en armonía con el resto de esta habitación, amueblada lujosamente en los tiempos en que la dueña de la casa era dama de servicio de la primera esposa de Don Alfonso XII [*Lacalle*, III, 1].

En segunda instancia, tenemos las tiendas y establecimientos públicos, cuyos interiores prefiere el género chico por encima de sus exteriores. Alrededor de quince libretos recogen alguno de estos locales que, en cierta manera, combinan el mundo de lo privado y lo público. Por un lado, son interiores en los que se desarrollan las vivencias y conflictos de los personajes y, por otro, están abiertos a todos los que por allí pululan. En contraste con la voluntad costumbrista predominante en este tipo de teatro, pocos son los textos de García Álvarez que plasman ese devenir de clientes que entran y salen para comprar. El autor relega otros aspectos y se decanta por abordar el conflicto, normalmente amoroso, que les surge a dueños, familia y amigos. En contra de esta tendencia, obras como *El arco iris* o *Los niños llorones* sí que se preocupan por captar este movimiento de gente. La relación de estos interiores con la calle se consigue al dotar al recinto de puertas que posibilitan la llegada de personajes, voces o ruidos que difuminan las barreras existentes. El mayor realismo se logra cuando, a través del escaparate o de la entrada, alcanzamos a ver a los transeúntes paseando por la vía, como sucede en la farmacia de provincia de *El bueno de Guzmán*. La búsqueda de verosimilitud se completa con la mención de los establecimientos colindantes. Incluso a veces el exterior, por la forma de acotarse, parece adquirir mayor relieve que el propio interior:

Salón de peluquería en planta baja. Al foro, puerta grande que se cierra por medio de cierre metálico de arriba abajo; a derecha e izquierda de esta puerta, dos grandes ventanas que estarán abiertas completamente, dando entre ellas y la puerta mayor vista posible al foro. Esta barbería figura estar situada en la plaza de Medina del Monte, que tiene todo el círculo de soportales o porches o como quiera llamárseles. Acacias jóvenes también rodean la plaza, y de acacia a acacia bancos de piedra con respaldos de hierro. En el centro de la plaza se verá un tablado de esos que se levantan para que toquen las bandas municipales. Todos los demás detalles de este foro a gusto del pintor. En el interior, y en el ángulo de la izquierda, lavabo con grifo, y sobre él, frascos, esencias, etc., etc. Estufa de desinfección, perchero, y en el centro una mesita con periódicos ilustrados y sillas [*Nieves*, II, 1].

Las tiendas como tales, con menos o más instrumentos caracterizadores, suelen ser el escenario de la acción, junto con el obrador o la trastienda, como en *La Venus de piedra*. La variedad de comercios hallada no es proporcional a la escasa originalidad, y

se repiten los espacios que comúnmente se dan en el género chico. Entre otros, nos tomamos con una barbería [*Cocineros*], una tienda de muebles [*Arco*], otra de compraventa [*Baldomero*], una frutería [*Frutos*], una carnicería [*Niños*], una peluquería [*Nieves*], un peinador de señoras [*Valbuena*], una sombrerería [*Suerte*], una farmacia [*Guzmán*], sastrerías [*Pérez, Goya*], etc. Junto a estos emplazamientos y en una línea paralela, aun no siendo establecimientos de venta en un sentido estricto, podrían englobarse otros locales públicos como el estudio de pintor convertido en un auténtico museo de antigüedades de *El punto de Mira*, la academia de cupletistas de *La niña de las planchas*, o el almacén de un atrezzista de *La edad de hierro*.

De nuevo son las acotaciones las que matizan, en numerosas ocasiones rozando la minuciosidad, fundamentalmente en los primeros escritos. Conforme pasa el tiempo, se reducen drásticamente los detalles, como si no fuera necesario especificar ningún elemento. Así, nada que ver tiene la sombrerería de *La suerte loca*:

Decoración: Interior de una sombrerería modesta, situada en los barrios bajos. Al foro, puerta de cristales que da a la calle, en los cuales se lee: SOMBRERERÍA DE PÉREZ, y a ambos lados, escaparates llenos de gorras y sombreros de diferentes formas, colocados ordenadamente, unos en pies de madera y otros en pequeños estantes laterales. En el interior de la tienda, en los términos de la derecha, puertas practicables en primero y segundo término, que conducen a las habitaciones de la familia del sombrerero y que estarán cubiertas, por cortinas de reps. Delante de estas puertas una mesa grande mostrador con tablero abajo, lleno de cajas con sombreros de distintas formas y colores; en la parte del foro, varias cajas formando pilada. En los términos de la izquierda, en primer término y colgado en la pared, un espejo grande con marco negro y bajo él una banqueta larga encarnada; en el segundo, puerta que conduce a los talleres, cubierta con cortina, que hace juego con las otras y delante un mostrador de trabajo, lo suficiente alto que pueda ocultarse bajo él una persona; sobre el mostrador, planchas, hornillo, moldes de madera, para planchar sombreros, trozos de badana, forros, tijeras y demás útiles de trabajo. En el centro de la escena, un velador con tapete del mismo color que las cortinas y sobre él cepillos, periódicos y un conformador. Repartidos por la escena, armarios cerrados que figuran que contienen sombreros y anuncios de diferentes marcas y fábricas de sombreros. Sillas de Viena, curvadas, repartidas convenientemente. Es de día [1.º, 1].

Nada tiene que ver, decíamos, con la tienda de *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*, escrita casi quince años después:

Tienda de compraventa. Puerta al foro, que da a la calle. Mostrador a la izquierda, y detrás de este, en primer término, otra puerta que se supone comunica con la vivienda del establecimiento. Estantería, sillas, etc. En el lateral izquierda, un espejo. A la derecha, puerta con mampara [II].

El tercer grupo incluye restaurantes, cafeterías y hoteles, que también son relativamente recurrentes. Entre ellos abundan los comedores, los cuartos y, en menor medida, los halls. Los primeros van desde los más distinguidos, como el restaurante japonés de sumo refinamiento, ideal para un encuentro amoroso, de *La Venus de piedra*, o el gabinete de restaurante de estilo modernista de *El pollo Tejada*, hasta otros más modestos como la casa de comidas de la fonda La Locomotora, de mobiliario sencillo y chapado y con sillas a granel de *El verdugo de Sevilla*. Así pues, García Álvarez no se decanta por un tipo concreto de decoración y maneja diversas posibilidades en función de la obra, de la determinación geográfica, de sus personajes, etc., y por lo general limita la descripción a la referencia a mesas, sillas, botellas o a las puertas de acceso a la sala. Con respecto a los cuartos y los halls, se produce un contraste entre la línea modesta de los primeros, de alguna fonda u hotel humilde, frente a los segundos, siempre selectos. En *Clara Luna*, *El fin de Edmundo* y *Los chicos de Lacalle*, la suntuosidad es el denominador común de cortinas, mesas, silloncitos, sillas volátiles, etc. Además, en la última de ellas se hace una mención al Hotel Palace, todo un paradigma de elevación y riqueza en el momento.

Junto a los lugares para comer y pernoctar, otros del gremio, los cafés, como el de *La boda*. Los de aquel entonces deben ser entendidos como el escaparate de una época, donde la gente acudía a hablar de cualquier tema, fuera banal o no. La literatura, y el teatro en particular, se valía de la galería de personajes que por ellos desfilaban para configurar sus propias tramas y, sobre todo, sirvieron de fuente de inspiración para los humoristas del periodo. Con la llegada de la vida moderna fueron desapareciendo, y en cambio crecieron las granjas, bares y cafeterías. Consecuentemente, dejaron de mostrarse en las tablas [Rebes y García Pavón, 1966: 1-5]. En la misma línea se sitúan la tertulia y billares de *La frescura de Lafuente*. Con todo, en ninguna de las dos piezas citadas el autor se detiene en el clima de conversación e intercambio de opiniones característico y permanecen ajenos a toda intelectualidad. En un nivel inferior, su versión menos selecta, la taberna, es la correspondiente a los escenarios rurales, como en *La reja de la Dolores*, o a los barrios bajos de Madrid, caso de *La tragedia de Laviña*.

Hemos considerado oportuno clasificar aparte los salones y salas de actos, ámbitos que median entre lo público y lo privado, donde los personajes se congregan para reuniones y eventos varios. Como ejemplos, la sala de un Ayuntamiento en *Figuras del*

natural, la sala de la comisaría o cuartelillo de *La boda*, el salón pobre de impuestos y cédulas de *Los presupuestos de Ex-Villapierde*, la sala de estudios de un colegio de *El pícaro mundo*, o los salones de ceremonias o sesiones de *Congreso feminista* y *El trust de los Tenorios* respectivamente. El más curioso es el “salón de actos del Círculo de la Juventud Madura Republicana” del segundo acto de *La locura de Madrid*, que se retoma más tarde en *La academia*, donde el toque cómico que se quiere imprimir con su paradójica denominación es más que evidente. Conviene detenerse también en el “trozo de salón del Círculo Higienista Andorrano” del cuadro segundo de *La conferencia de Algeciras*, en que se desea crear la ilusión de que continúa allí donde el espectador no alcanza a ver. Para este efecto, se sitúan de perfil al público y frente al conferenciante dos filas de sillas, y se supone, pues así lo indica el comediógrafo, que tras estas hay otras muchas que se pierden por detrás del salón, que por cierto está a rebosar.

Con otro propósito se alude a los interiores teatrales, que buscan captar el mundillo de la época con los lugares de ensayo, las representaciones, la vida de los actores, etc. Entre los ambientes metateatrales más corrientes se hallan los propios escenarios, que suponen, al menos para los espectadores, el diseño de un segundo espacio dentro del trazado por el escritor. Junto a estos, son frecuentes las contadurías, donde se llevaba la contabilidad de las empresas, como en *El gran visir* o *Fúcar XXI*; el pasillo, que servía de encuentro para los actores, como en *El solo de trompa* o también *Fúcar XXI*; o el saloncillo de ensayos, como en *La edad de hierro*. También es posible que alguna de sus dependencias sea empleada para otras actividades no estrictamente dramáticas, como en *El método Górritz*, que reutiliza una de las salas de un coliseo para la celebración de un baile de máscaras.

Este tipo de ubicaciones se elimina de sus páginas aproximadamente a partir de 1915. La razón es obvia y se vincula directamente con la evolución de los gustos de la sociedad y sus formas de diversión, que poco a poco se inclinó por entretenimientos más modernos. Consecuentemente, García Álvarez comienza a reproducirlos y alternarlos con los anteriores. De ahí el escenario de un teatro de cine en *El fresco de Goya*, el *music hall* de *El pícaro mundo* y de *Genio y figura*, o el cabaret africano de *La caravana de Ambrosio*. Otras versiones serán el salón de artistas de un circo ecuestre de *El perro chico* o el salón de baile de un casino de *El príncipe Casto*. Por su parte, en *El maestro Vals* el acto final ocurre en el llamado salón Cerdeña. La larguísima acotación

que explica exhaustivamente cómo ha de ser el lugar, la iluminación, la colocación del público ficticio que asiste al espectáculo contenido en el libreto, parcialmente de espaldas al auténtico espectador, concluye con el siguiente apunte, que nos da conocimiento del efecto perseguido, emparentado con los nuevos hábitos de los espectadores:

El teatrillo, profusamente iluminado, y decorado con aparente fastuosidad, debe dar la sensación alegre de los *cines* madrileños dedicados a las *varietés* desenfadadas [4.º].

El último subgrupo es el compuesto por todos los espacios que se no se ajustan a los parámetros anteriores. Sin apenas novedad para el género, se repiten, por ejemplo, las casetas y las barracas. En *Las figuras de cera*, con una atmósfera semifestiva divergente de la que se plasmaba en los exteriores, el autor se vale del interior de una barraca en la que se exponen objetos diversos, en *El asombro de Gracia* se decanta por una de la feria sevillana y en *El puesto de antiquités* escoge una tienda de libros del Rastro, con tal profusión de cosas que casi marea. De contraria índole son los lugares religiosos como la antesacristía de *Alma de Dios*, el despacho de una vicaría de *Las cacaúas* o el refectorio de un convento en *Juanito y su novia*. También diferentes resultan aquellos relacionados con la medicina, como la casa de socorro de *La primera verbena* o el hall de un sanatorio de *El último Bravo*. Frente a los citados, los más originales, que además se manifiestan en géneros de cierta espectacularidad, son la mina de *Historia natural*, el tranvía que recorre Madrid al tiempo que sus personajes comentan acerca de la ciudad de *La luna de miel* y, más fantástico, la gruta infernal de *Sombras chinescas*.

4. 8. 3. 3. ESPACIOS NEUTROS

Ni interiores ni exteriores son los espacios que caracterizan este tercer gran apartado y que denominamos como *neutros*, ubicados en ninguna parte y carentes de referencias precisas para su localización. De este modo, la información sobre el ambiente pasa a un segundo plano y cede protagonismo a los datos argumentales que el autor nos quiere transmitir, bien a través de los personajes o de otros medios. En ocasiones, un actor se sitúa sin precisión para el público y relata alguna historia importante para el devenir de la trama. El espacio queda parcialmente anulado y las acotaciones exclusivamente señalan la existencia de un telón corto de selva, de un telón blanco, de un telón

corto de pasillo u omiten todo tipo de alusión. El procedimiento más productivo es el primero, en obras como *Las escopetas*, *Los rancheros* o *La alegría de la huerta*.

También indeterminados son los actos o cuadros compuestos únicamente por un cartel dirigido indirectamente al espectador con las pautas necesarias para la correcta interpretación de los hechos posteriores. Mientras que en *Figuras del natural*, un telón blanco con la palabra *Álbum* da comienzo a la pieza, *El trust de los Tenorios* se abre con una cortina a la que se adhieren las fotos de los miembros de tan laureada sociedad junto con una nota que advierte de la expulsión de uno de ellos del club. Otras veces, el cartel adelanta acontecimientos venideros. El de *Churro Bragas* nos avisa de la celebración de una *kermés* y *El trust de los Tenorios* se hace lo propio con el carnaval de Venecia. Más interesante es el sistema empleado en *El maestro Vals*, donde se imprime un mayor realismo al colocar el papel anuncio en un telón de pared de ladrillos.

Mención aparte merecen los llamados *intermedios*, básicamente musicales, que no suelen hacer avanzar la acción, sino que, al contrario, sirven de remanso⁴⁹. En todo caso, se incluyen en el espectáculo y acaecen, con frecuencia, con un telón de selva como fondo. A excepción de *El asombro de Gracia*, en 1928, que se inicia con un telón con un telegrama, este tipo de recursos es un fenómeno bastante primitivo y se limita fundamentalmente a los primeros años de la producción de García Álvarez, previa a 1900. A partir de dicha fecha es prácticamente inexistente.

⁴⁹ Los intermedios ya fueron tratados en el capítulo 2. Aquí solo hacemos mención de ellos desde el punto de vista espacial y no de su papel en la configuración de la obra.

CAPÍTULO 5

EL MUNDO DRAMÁTICO DE ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ: LOS PERSONAJES

5. 1. EL PERSONAJE DRAMÁTICO¹

En la medida en que es el único portador de la palabra, el personaje teatral ha de ser considerado como uno de los resortes más interesantes a la hora de interpretar el mundo literario de un dramaturgo. Según Pavis, a pesar de la aparente claridad con la que se plantea la noción de personaje, su definición es compleja [1980: 354]. En ella influye su dimensión espectacular, dependiente de la labor de un intérprete, de ahí que Bobes Naves lo califique como una “unidad del texto literario y del texto espectacular que pasará a la representación encarnado en una figura, la de un actor, que le da unidad de presencia y de acción” [1997: 326]. Desde el punto de vista de la estructura de la obra, “no resulta equivocado decir que todo drama gira en torno a los personajes y sus relaciones: todo lo dicen ellos, lo hacen y lo sufren ellos” [Bobes Naves, 1997: 334].

Sin embargo, su forma de entenderse ha ido matizándose en función de las corrientes literarias vigentes. Pese a las divergencias existentes tanto en el campo teórico como en el práctico, en el teatro europeo en general y en el español en particular, el personaje ha poseído la finalidad global de imitar las acciones de los hombres, por mediación de los actores, en un tiempo y espacio figurados, y ante un público [Abirached, 1994: 89]. En este sentido, García Barrientos apunta que, en tanto que el concepto de persona es variable histórica y culturalmente, “la caracterización del personaje se hará siempre de acuerdo con la psicología espontánea dominante en una época y cultura dadas” [2001: 167]. Por esta razón, mientras que la contemporaneidad entre la escritura de una obra y la recepción por parte del público o del lector facilita su comprensión y conduce a esa idea de persona compartida, lo contrario genera un efecto de extrañamiento. En la misma línea, Aullón de Haro argumenta que los personajes deben poseer una base de identificación perteneciente al mundo real, o a una entidad teórica de persona construida a partir de este, aun tratándose de entes ficticios [2001: 22].

¹ Entre los estudios que tienen por objeto el análisis del personaje teatral pueden destacarse *El personaje dramático* [García Lorenzo, 1985], *La crisis del personaje en el teatro moderno* [Abirached, 1994], *El personaje teatral* [Maestro, 1998], o *Teoría general del personaje* [Aullón de Haro, 2001].

Lo cierto es que la mimesis propuesta desde las teorías aristotélicas², a partir del Barroco, entra en una crisis que se agudiza con la vertiente popular dieciochesca, en lucha con la neoclásica, y con la romántica, cuando los personajes acortan la distancia que, tal y como dictaban los preceptos clásicos, debían separarles de la realidad [Abirached, 1994: 89]. Teóricos franceses como Diderot rechazan que sigan siendo seres sustraídos del tiempo y con una actualización suspendida, y proponen que se conviertan en figuras contemporáneas, enfrentadas a los mismos problemas que el público, en una zona de justo equilibrio. El teatro comienza a observarse como un espejo donde se invita al público a reconocer a su semejante, y la mimesis, que deja de actuar como suministrador de los medios para una liberación o para un examen crítico del mundo, busca excitar su interés y confirmar el juicio favorable de la ideología y de la moral de su grupo social. De este modo, el receptor se aplica directamente y sobre sí mismo aquello que ve en el escenario, y el personaje, para recibir una garantía de realidad, se refiere a partir de entonces al yo del espectador [Abirached, 1994: 104-105].

En definitiva, con la llegada del pensamiento burgués, pierde ese valor universal y deja de ser esencial y sin rasgos individualizados para convertirse en un individuo psicológicamente, decidido a hacer valer sus derechos particulares [Pavis, 1980: 354]. Especialmente a partir del Romanticismo, se interpreta conforme a sus coordenadas sociales, a pesar del condicionamiento que implican las limitaciones físicas del actor. Por ejemplo, con el Naturalismo se desarrolla un teatro de personajes, en tanto que son estos el eje vertebrador del drama, de ahí que los autores se esmeren en dibujarlos en su fisionomía y en sus posiciones sociales, éticas, profesionales, etc. [Bobes Naves, 1997: 326-327].

A principios del siglo XX, la quiebra de la noción de mimesis, acompañada de la puesta en duda de los modelos a reproducir, esto es, de la propia sociedad, eleva la crisis en la concepción del personaje a su punto álgido. Posteriormente, a raíz de la eclosión de los movimientos vanguardistas, la idea de personaje se irá diversificando y tomando dispares caminos [Bobes Naves, 1997: 329]. Es más que evidente que la percepción del personaje dramático hoy en día dista mucho de los planteamientos del drama clásico,

² Para Aristóteles, los personajes no actúan para imitar a los caracteres, sino que los revisten a causa de las acciones, de modo que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia. En este sentido, el personaje es un agente y la pieza dramática muestra las diferentes fases de su acción en una intriga encadenada [Pavis, 1980: 355].

isabelino, español, romántico o realista. Las viejas seguridades, ya desaparecidas, no han sido sustituidas por otras nuevas y no existen teorías tan firmes como antaño³ [Bobes Naves, 1997: 334].

Según Romero Ferrer, los personajes del género chico, y por extensión de las piezas de García Álvarez que se ajustan a este canon, entroncan directamente con las figuras ya utilizadas por la dramaturgia breve del Renacimiento, el Barroco, el Setecientos y el Romanticismo. En este sentido, estas obrillas, en tanto que eran complemento de otras más largas, carecían deliberadamente de las exigencias estilísticas impuestas por la preceptiva culta y de grandes pretensiones literarias. El género chico hereda, acrecentado, el deseo de creación de espectáculos dramático-musicales y repite los mismos esquemas de la tradición del teatro corto. Consecuentemente, los personajes tampoco se someten a los cánones severos y estrictos de la tendencia culta y oficial, sino que en su formulación subyace la estética carnavalizadora de la escena. No obstante, con respecto a sus antecedentes, se produce cierta actualización en su composición y morfología que responde al deseo de contemporaneidad [1993: 171].

5. 2. LA SOCIEDAD DE LA ÉPOCA Y SU REFLEJO EN LA OBRA DE GARCÍA ÁLVAREZ

Si el género chico estuvo marcado por su implicación con aquello que le rodeaba debido a su deseo de plasmar con mayor o menor precisión su entorno, no es extraño que persiguiera el mismo objetivo a la hora de dibujar a sus protagonistas. Los autores se esmeraron en que los espectadores contemplaran sobre los escenarios a figuras del momento. Para Espín Templado, estos personajes que desfilan por manifestaciones como el sainete se caracterizan precisamente por su realismo, “entendiendo este como veraz correspondencia entre la realidad social del Madrid de la época y los tipos que aparecen sobre las tablas”, de ahí que se repitan sistemáticamente en casi todas los libre-

³ Bobes Naves añade que “todos los movimientos culturales de este siglo acusan el peso de las ideas psicoanalíticas, aunque las rechacen directamente y, por de pronto, se ha perdido el optimismo que implicaba el considerar posible el conocimiento del hombre en su totalidad”. Por esta razón, opina que los personajes se trazarán con gran cautela; así, por ejemplo, mientras que el expresionismo los concebirá como perfiles, siluetas vacías de contenido, caracterizados por único rasgo aunque este suponga la caricaturización, el surrealismo pondrá en escena personajes distorsionados, cortados, compuestos de fragmentos incoherentes y contradictorios [1997: 330-331].

tos de esta modalidad teatral. Por lo general, suelen ser gentes de baja alcurnia o de rango medio-bajo, siendo poco frecuentes la burguesía o la aristocracia [1992: 32-33]. En la misma línea, Versteeg afirmaba que el discurso de tono castizo y natural de estas piezas debía asegurar el verismo de los chulos protagonistas, creados a partir del contexto decimonónico, lo que les confería una fisonomía de acuerdo con su tiempo, a pesar de que se encontraban considerablemente estilizados, prevaleciendo lo típico y lo tópico [1998: 284]. Romero Ferrer recoge esta idea de una diversidad popular que se traducía en una galería de tipos que abarcaba “desde el relojero hasta el vendedor ambulante, personajes todos que harán una clara referencia a este mundo que tan solo el sainete, la tonadilla escénica y el cuadro costumbrista habían tenido la oportunidad de transformar en héroes”. Aun con ello, matizaba que “el género chico se convierte así en una literatura documental puesto que refleja unos modelos de vida que, aunque no se correspondieran con la realidad social, sí eran la alternativa que mentalmente adoptaban ciertos grupos sociales. Mientras que la tonadilla desarrollaba sus conflictos a partir del choque de sus arquetipos, el género chico los enfrentaba a situaciones adversas [1993: 67-69].

Partiendo de estas notas iniciales y con el fin de interpretar las alusiones posteriores, debemos conocer cómo era y de qué manera se estructuraba la sociedad de entresiglos y los cambios que fue experimentando en este periodo que coincide con la vida artística de nuestro autor⁴.

En los albores de 1900, España contaba aproximadamente con dieciocho millones y medio de habitantes, y pese a que la cantidad había aumentado en más de dos millones en las últimas dos décadas, todavía no se había iniciado la “transición demográfica” que suponía la superación del Antiguo Régimen, como consecuencia de que las tasas de mortandad eran muy elevadas y las de natalidad habían ido decayendo desde siglos anteriores. La esperanza de vida de los españoles apenas llegaba a los treinta años, a la inversa de otros países europeos donde era notablemente más alta. Tampoco la fuerte emigración rumbo a otros países, tanto americanos como europeos, contribuía a una mejora de la coyuntura [Dardé, 1997: 38]. En el interior, las migraciones hacia ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao o Valencia conllevaron cierta urbanización de la población, que, sin embargo, continuó siendo básicamente rural y agraria. Las proporciones entre los sectores primario, secundario y terciario, que habían permanecido

⁴ Algunos aspectos de estructura social son tratados, aparte de los libros ya mencionados en el capítulo 3, en otros como los de Carr [1982], Espadas Burgos [1990], Balfour [1997] o Seco Serrano [2002].

estables en la segunda mitad del Ochocientos, empezaron a alterarse en las primeras décadas del entrante siglo en virtud del acusado crecimiento de las actividades secundarias e industriales y, más moderadamente, de los servicios, lógicamente en detrimento del sector agrario [Gabriel, 2000: 304].

Aparentemente se mantenía una jerarquía tradicional basada en una fuerte desigualdad, pues los efectivos urbanos, obreros y burgueses se limitaban a determinadas regiones y la riqueza quedaba reservada a nobles y aristócratas [Dardé, 1997: 56]. Lentamente, conforme se sucedían los nuevos cambios, la sociedad tuvo que reajustarse. Los recién llegados del campo debían adaptarse a la urbe e incorporarse a la masa de trabajadores entre fuertes tensiones ideológicas a causa de la pluralidad de una serie de grupos de intereses heterogéneos. Por su parte la burguesía, ligada al mundo de la fábrica y del comercio, con su orientación liberal de tintes democráticos⁵, persistía en su intento de imponer su mentalidad. Ante el empuje de los estratos más bajos, se radicalizó y se inclinó hacia posiciones más conservadoras y tradicionales, es decir, trató de promover su deseo de reforma desde arriba. En conexión con la esfera más alta de esta burguesía, compuesta por terratenientes y hombres de negocios, se encontraba la aristocracia, que seguía en la cúspide de la pirámide social, si bien su influencia había quedado mermada. Su punto de apoyo lo constituían las grandes propiedades agrarias y los privilegios de los que disfrutaba. Por más que su configuración como colectivo bien delimitado se fue desdibujando, siguió guardando el contacto con militares, políticos y hombres poderosos de la nación [González, 1988: 32-33].

Las clases medias, definidas por no pertenecer ni a la burguesía ni al proletariado, se integraban en un abanico muy amplio de profesiones liberales e intelectuales. En un plano muy diferente cristalizaba la conciencia obrera, bien rural o urbana, lastrada por un fuerte analfabetismo e incultura. Con ansias de prosperar en su economía y en sus condiciones de vida, los proletarios anhelaban reestructurar la sociedad desde abajo [González, 1988: 34]. Si los de las zonas rurales se empleaban en el campo como asalariados o braceros temporales, los de las grandes ciudades vivían fundamentalmente de la industria, bien como obreros especializados, una minoría, o como mano de obra barata, el gran grueso [Moral Ruiz, 1974: 30]. Con todo, su instalación en Madrid u otras ciu-

⁵ Estas tendencias liberales se adoptaban sobre todo en el campo político, ya que en lo social y en lo religioso la burguesía era bastante más moderada.

dades no fue sencilla, debido a que estas aún no habían desarrollado su industria ni eran capaces de generar puestos de trabajo para todos [Moral Ruiz, 1974: 50].

Con respecto a la mujer, cabe preguntarse cuál era su papel en la época, ya que el universo femenino está presente en el elenco dramático seleccionado por el género chico, cuyas manifestaciones se alzan como un importante documento para descubrir cuáles eran sus carencias, penas y alegrías, es decir, cómo era su vida y qué función desempeñaba en la sociedad. Tal y como nos explica Maíllo Salgado, a lo largo del siglo XIX se defendió una configuración claramente patriarcal donde los jerarquizados conceptos de lo femenino y lo masculino y los roles que hombres y mujeres debían desempeñar se hallaban bien concretados. En comparación con otros países europeos, la situación para la mujer española era sustancialmente peor. El analfabetismo, notablemente más elevado que el de los hombres, ascendía a cifras desorbitadas. En definitiva, se entendía que su mayor aspiración era la de ser buena ama de casa, esposa y madre. Por ello, los estudios eran concebidos como una fuente de inmoralidad para las damas, llegándose incluso a rechazar a aquellas con ciertas inquietudes culturales, que obligadamente debían relegar al ámbito familiar. Solo las féminas de clase alta gozaban de ciertas ventajas en tanto que podían acceder a la enseñanza privada. Conforme se fue regularizando la educación pública, algunas jóvenes aprendían a leer, escribir y contar. Ante este panorama, existían pocas salidas ajenas al convento o al matrimonio. Además, como eternas menores, estaban protegidas por sus padres hasta que pasaban a la potestad de sus maridos, de ahí que fuera un asunto prioritario casar, y bien, a las hijas, siendo una auténtica tragedia económica que pudieran quedar *solteronas* [Maíllo Salgado, 2007: 178-183].

Por contra, las mujeres de clase baja sí desempeñaban ciertos oficios. Podían regentar negocios callejeros ambulantes, con los que malvivían, o formaban parte del servicio doméstico de alguna casa ejerciendo como niñeras, nodrizas o criadas, con salarios muy bajos pero con la seguridad de una vivienda y de la manutención proporcionada por los dueños. Otros empleos como el de planchadoras o modistillas, “propios de la condición femenina”, eran bastante corrientes [Maíllo Salgado, 2007: 191-194].

Ante tal panorama, y dentro de las directrices fijadas por el teatro por horas, Enrique García Álvarez no duda en mostrarnos todo este abanico social, siempre obviando los detalles escabrosos o aderezándolos con su particular comicidad para que el especta-

dor, deseoso de desconectar de sus problemas, no cayera en el patetismo y disfrutara durante la representación. Independientemente de la temática central de cada uno de sus escritos, su dramaturgia recurre asiduamente a las miserias de los personajes. En este sentido, el autor manifiesta su preferencia por los grupos medios y bajos sin necesidad de excluir de raíz a otros estratos más elevados como la aristocracia o la burguesía. Crea un universo variopinto donde prima el instinto de supervivencia, el vencer la pobreza mediante procedimientos relativamente lícitos que conducen a la salvación y, cómo no, a la comicidad. Conforme la alta comedia y la comedia benaventina se van asentando en las primeras décadas del siglo XX y el fulgor por el género chico va remitiendo, cada vez son menos los libretos en los que las esferas más humildes se disputan el protagonismo, sin querer decir con ello que no puedan tener cabida.

Si lo que nuestro comediógrafo pretendía era que el público se identificara con lo escenificado en las tablas, nada más eficaz que hacer partícipe de la acción a todas las clases sociales. Ahora bien, podía ocurrir que el carácter satírico-cómico molestara a algunas de ellas, sobre todo a las más pudientes, que con frecuencia eran plasmadas en un mundo de apariencias y rodeadas de superficialidad. Normalmente, la adscripción de los personajes a un determinado estrato, más que explicitarse suele deducirse fácilmente de numerosos elementos que van desde la vestimenta hasta la cotidianeidad de los personajes, pasando por el lenguaje que manejan, sus ocupaciones, los lugares donde viven y por donde se mueven, etc.⁶ En todo caso, la frontera entre una clase y otra queda difuminada para el receptor actual, cuyos referentes varían sustancialmente.

García Álvarez no debió de sentir atracción por la vida de la nobleza, teniendo en cuenta que son escasísimas las piezas en las que esta toma una posición central en la trama. Por lo general, los aristócratas quedan como personajes ocasionales que se entremezclan con gentes de más baja alcurnia, y en muchos casos limitan su intervención a una sección del argumento. En la etapa inicial de nuestro autor, allá cuando el género chico se hallaba en sus años de apogeo, no encontramos este tipo de personajes. Hay que considerar que el teatro del momento absorbió a estos aristócratas por influencia de la novela galante y tendió a reproducirlos, bien revestidos de comicidad o de seriedad, en la función de galán [Conde Guerri, 1984: 92]. Solo tres obras nos introducen por

⁶ No haremos aquí hincapié en las diferentes formas de adscripción a la clase social, pues se tratará de manera más detallada, y la vez generalizada a todo el universo de personajes, en el apartado dedicado a las técnicas de caracterización.

completo en los tejemanejes de la vida palaciega, de las cuales dos de ellas, *El famoso Colirón* y *Las vírgenes paganas*, nos retrotraen a fechas antiguas, y la otra, *La corte de Risalia*, se ubica en la contemporaneidad de los espectadores. En la primera de las citadas, Colirón es un noble que vive en su castillo, rodeado de lujo y boato, dedicado a la caza y a otros menesteres propios de su condición. Junto a él, otros hombres pertenecientes a su escalafón se divierten en la fiesta que ha organizado desconocedores del secreto que esconde: en el pasado fue un cómico y esta *mancha* en su linaje le impide dar el consentimiento para que su hija se case con el señor de Mendoza. En el caso de *Las vírgenes paganas* se percibe una sociedad aun más elevada, con el rey, su corte, los guerreros y poetas que la constituyen, etc., y las intrigas palaciegas que los envuelven. Similar es la presentación de *La corte de Risalia* por la inserción del monarca y sus súbditos, pero más interesante debido a su localización en la época actual. En el texto, el rey, viudo y sin descendencia, decide dejarle el trono a su sobrino. Este se ausenta para explorar mundo y completar su instrucción naval, y a su regreso encuentra que su tío ha contraído matrimonio con otra mujer. Viendo truncadas todas sus aspiraciones al trono, se desata el conflicto.

Salvo los anteriores, en el resto de los libretos solo se sirve parcialmente de esta clase en alguna de sus escenas. Así, príncipes y condes son los protagonistas del tercero, cuarto y quinto cuadro de *El príncipe Casto*, donde Casto, fingiéndose uno de ellos para hacer un favor a su amiga Anita, disfruta en su compañía de una fastuosa fiesta. En *El pollo Tejada* y *El niño judío*, piezas en las que se retoma el viaje para mostrar ambientes dispares y exóticos parajes, el autor se vale en varios cuadros de un opulento moro y sus favoritas, y de un *rajah* de la India y todo su séquito. Por su parte, el príncipe Othón, el príncipe Canijo y otros ilustres caballeros serán figuras notables de un fragmento de *El cuarteto Pons*. Otros ejemplos son el marqués de *Clara Luna*, quien es una especie de acaudalado protector de la joven Clara, o el vizconde de Miramar, ricachón que disfruta sus ociosos días mofándose de pobres víctimas en *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*. No obstante, en la mayoría de los casos, las intervenciones de estos aristócratas son todavía más breves y, además, fuera de su ambiente.

La alta burguesía concurre también en la producción de García Álvarez. Según Conde Guerri, se percibe un punto de inflexión en su trayectoria en el planteamiento de las escenas galantes cuando nuestro comediógrafo empieza a frecuentar las plateas del

Lara y del Infanta Isabel, comportando este hecho consecuencias directas en el dibujo de los personajes. Para la investigadora, frente a la sociedad basada en los “pollos pera” o “pollos memos” de *Los chicos de Lacalle*, el autor se inclina hacia los miembros de la sociedad burguesa, a los que remoja de un didactismo moralizante. Como ejemplo propone *Nieves de la Sierra*, de 1917, donde se establece un alegato en contra de las murmuraciones provincianas a las que estaba sometida una joven viuda. A partir de ahí, cita varias piezas en la misma línea como *La tragedia de Laviña* o *Las buenas almas* [1998: 85-86]. Discrepamos ligeramente de las opiniones de Conde Guerri cuando afirma que *Los chicos de Lacalle*, de 1914, supone la primera incursión en un ambiente diferente, en este caso en la gran fiesta que se celebra en el selecto hotel Palace de Madrid. Previamente libretos como el de *El trust de los Tenorios* ya se alejaban de la miseria y de supervivencia diaria. Sus protagonistas eran gente adinerada y distinguida de las altas esferas, vestidos con elegancia, de esmoquin y con sombreros, que para saciar su ociosidad decidían crear un club cuyo exclusivo desvelo era el de conquistar mujeres y no ser rechazados por ninguna de ellas. Quizás el contexto como tal no sea de boato ni de lujo, pero los protagonistas provienen ya de otro escalafón contrario al de todos aquellos que, sin apenas qué comer, no podían dedicarse a estas actividades superfluas.

A pesar de este precedente, *Los chicos de Lacalle* puede entenderse como la primera manifestación que recrea con acierto el hábitat de estas gentes acomodadas. En este escenario, limitado al cuadro inicial, la adinerada Paz del Campo, una de las figuras centrales durante todo el desarrollo, celebra una fiesta de postín donde incluso acuden cronistas de la prensa. Paz podría definirse como el prototipo de burguesa ociosa, siendo poseedora de las inquietudes propias de su clase: dedicarse a la buena vida, asistir y organizar eventos, comentar sobre los demás, dar dinero a los pobres, participar en exposiciones y concursos caninos, estudiar en el extranjero, etc. De todas estas preocupaciones, la que da sentido a la trama es la de la beneficencia, de manera que el argumento gira en torno a la ayuda que decide prestar a siete niños necesitados cuyos casos han sido difundidos por un periódico. Y tal y como le habían advertido sus amigos al decirle que tuviera cuidado con la gorronería imperante en el mundo, Paz cae en el engaño del desarrapado Lacalle, que ha inventado esta historia para poder sacar tajada de algún alma caritativa. Cuando Paz se percata de la burla, no toma represalias con Lacalle, le permite quedarse con ella y le promete un empleo. En realidad, su generosidad nos con-

duce al dilema de si su acción es verdaderamente altruista o de si no es más que otro modo de aparentar conforme a la idiosincrasia de su alta posición, como aparece en esta y otras obras. Buen ejemplo es también *Nieves de la Sierra*, cuya figura central es una mujer rica y elegante que levanta todo tipo de envidias en el pueblo en el que vive, Medina del Monte, cuyos paisanos, entregados a la murmuración, le hacen la vida imposible. Por el relato de su criada, sabemos que Nieves es aficionada a las prácticas inherentes a su estatus: viste con elegancia, recibe a sus amigos, monta a caballo, fuma, ha vivido en Londres, París y Nueva York, etc.

En contraste con las anteriores se halla Clara Luna, personaje que da título a la obra del mismo nombre. Por encima de su condición de rica, resalta de ella su sinceridad y necesidad de cariño cuando antepone sus sentimientos y su deseo de tener una familia a cualquier patrimonio. Abandonada por sus padres, unos farsantes se hacen pasar por sus progenitores para apoderarse de sus millones, y ella, ansiosa del calor familiar, los acepta con los brazos abiertos, aun cuando eso le implica perder todo su dinero, ya que le es retirado por su hasta entonces benefactor. Una vez se descubre todo, y habiendo recuperado su fortuna, no vacila cuando decide que sigan junto a ella para poder disfrutar, por fin, del amor.

Al margen de los anteriores, el grueso de los personajes de nuestro autor está constituido por las clases medias y medias bajas, siendo aquellas menos usuales y escasamente encuadradas en el marco de sus actividades cotidianas [Salaün, 1995: 204]. La razón es evidente: “se trata de presentar a las clases acomodadas un espectáculo gracioso que pueda envanecerlas porque así se sienten superiores en la escala social a los personajes que ven en escena” [Barce, 1995: 241-242]. Con respecto a las otras, su sistematización es complicada como consecuencia de su variedad y de las muchas páginas que se centran en ellas. *La casa de las comadres*, y su segunda versión *El fin de Rocambole*, se alzan como buena muestra de la vida de estos trabajadores en tanto que el edificio de vecindad⁷ donde tienen lugar los hechos nos facilita acercarnos al día a día de las planchadoras y lavadoras del inmueble, de los faroleros y petroleros que allí moran, y nos deja ver cómo la solidaridad de unos con otros se alterna con sus rencillas y problemas de convivencia. Otra pieza interesante es *La luna de miel*, por donde desfilan numerosas figuras que simulan estar subidas en un tranvía que discurre por Madrid.

⁷ Versteeg resalta el valor polivalente de la casa de vecindad al ser espacio de sociabilidad y ocio, y, a su vez, de trabajo [1998: 287].

Si bien la clasificación de los libretos que recogen este tipo de personajes sería tarea ardua e inútil, pues su repetición es constante en muchos de ellos, nos parece interesante enumerar algunas de las ocupaciones que evidencian la adscripción a este mundo popular tan del gusto del género chico. Estos quehaceres, que eran novedosos dentro de esta modalidad teatral, imprimían cierto toque castizo. Oficios callejeros como colillero, trapero, perrero, sereno, organillero, obrero, farolero, etc.; vendedores ambulantes de periódicos, de gallinas, de caramelos; comerciantes, bien designados genéricamente como empleados, tenderos o dependientes, o concretando su especialidad, es decir, libreros, silleros, barberos, zapateros, ebanistas, panaderos, confiteros, sastres, etc., son algunas de las profesiones que podemos encontrar en la producción de García Álvarez. Junto a los anteriores, otros tantos se dedicaban al servicio como criados, chóferes, porteros, camareros, guardias, etc. Entre los trabajos que adquieren una mayor consideración escoge los de escribientes, profesores, médicos, practicantes, fotógrafos, inventores, secretarios o abogados, e incluso algunos dueños de hotelitos, tiendas, restaurantes, compañías de seguros, agencias matrimoniales, peluquerías, etc. Menos afortunados en su suerte, la nómina de artistas de dudoso éxito y otras gentes del espectáculo y de las artes, como actores, forzudos, payasos, feriantes, titiriteros, músicos, autores, directores, poetas, pintores, toreros, etc. En resumen, la diversidad estaba servida pese a que no siempre se especificara la dedicación de todos los personajes.

Según Conde Guerri, nuestro comediógrafo manifiesta cierta inclinación hacia el retrato del casticismo marginal madrileño, patente desde composiciones iniciales como *El señor Pérez* y *¡Pobre España!* Para la investigadora, “leyendo estas obras se entiende la relación de Arniches con Valle-Inclán y el universo de sainete y melodrama que confluyen en el grotesco de Valle y que García Álvarez proyecta aún ingenuamente en sus obras. Son los tipos desarraigados que se dan cita en *La comisaría* y las múltiples alusiones a una España negra en *La tragedia de Laviña*” [1998: 86]. Lo que en definitiva quería evidenciar Conde Guerri era la voluntad del escritor de reflejar, ya desde sus comienzos dramáticos, este inframundo. Después, el deformismo cultivado por Arniches, por influjo de Valle-Inclán, hizo mella en él durante su periodo de colaboración con el alicantino, y años más tarde, sobre todo tras la ruptura con Muñoz Seca, volvió a aflorar todo este universo latente desde sus primeros textos.

A nuestro juicio, *El señor Pérez*, que acumula toda una galería de artistas más que mediocres que buscan una contrata, no es quizás el mejor ejemplo de gentes marginales, pues, siendo pobres y sin beneficio, poco tienen que ver con los mendigos de *¡Todo está muy malo!*, la población del extrarradio del cuarto acto de *Alma de Dios* o los sórdidos personajes de *Gente menuda*. En esta última, se nos narra la historia de siete niños que son prácticamente abandonados por su padre, quien anda embelesado por los amores de una mujer. Los chicos viven hacinados, sin nada que comer, y luchan por recuperar a su progenitor y salir de la indigencia. Solo cuando los ve tirados en la calle, desahuciados y sin hogar, con sus muebles y pertenencias en el suelo, su padre reacciona. Ahora bien, en todo caso, a pesar de su apariencia y estilo de vida, todos estos personajes suelen perfilarse siempre con un toque humorístico que empuja al espectador a la compasión por la vía cómica y no por la patética.

Aparte de la clase social como tal, debemos remarcar otros dos grandes grupos presentes en la época y, consecuentemente, en las páginas de nuestro comediógrafo: el estamento militar y el religioso. Del primero sobresalen los guardias, en sus modalidades de guardias municipales, guardias de orden público, guardias urbanos, guardias de caballería o guardias rurales, o denominados genéricamente sin distinción alguna. Por encima, se establece una pirámide que abarca generales, capitanes, tenientes, sargentos, cabos, comisarios, inspectores, policías, escopeteros, centinelas o ujieres. En lo que respecta al clero, mucho menos frecuente que los anteriores, se muestra también una amplia variedad, desde párrocos a sacerdotes, frailes, sacristanes, seminaristas o monaguillos. En una línea pareja, podríamos situar a otros cargos civiles como los alcaldes, vinculados a los espacios pueblerinos, ministros, presidentes, diplomáticos, magistrados, y, por encima de todos, caudillos y reyes.

Si atendemos al relieve otorgado a la mujer en la producción de nuestro autor, rápidamente percibimos el paralelismo que se establece entre la poca notoriedad de esta en la vida del momento y la escasez de estos personajes en su mundo dramático. Tampoco hay que olvidar que los espectáculos se diseñaban normalmente para compañías donde el elenco de actrices solía ser menor en número que el de actores. Esta configuración de los repartos dejaba entrever que el gremio de artistas estaba dominado por el mundo de la masculinidad, por más que hubiera grandes títeres y cómicas.

Así pues, la cifra de hombres supera con creces a la del sexo contrario en casi todas las creaciones de García Álvarez, hasta el punto de doblarla y triplicarla en piezas como *Los diablos rojos*, *La marcha de Cádiz*, *La alegría de la huerta*, *La boda* o *La muerte de Agripina*. Aun con inferioridad de las féminas, la proporción puede estar más equiparada, caso de *El señor Pérez*, *Las cacatúas*, *La Venus de piedra*, *El verdugo de Sevilla* o *La caravana de Ambrosio*. En ocasiones llegan incluso a desaparecer por completo del reparto, como en *¡Todo está muy malo!*, *La realidad en el teatro*, *La escala de Milán* y *La conferencia de Algeciras*, por citar alguna, y muy raramente son superiores, como en de *La torta de reyes*, *Congreso feminista*, *El palco del Real*, *El ratón*, *El hurón* o *La niña de las planchas*. En contraposición, no hay ninguna obra en la que los personajes masculinos permanezcan ausentes.

El repertorio de oficios a los que se asocian estas señoras y señoritas de clase media y baja responde al canon esperable. Habitualmente desempeñan papeles relacionados con el servicio, esto es, criadas, doncellas, amas, domésticas o cocineras, etc. Otra gran parte realiza labores de planchadoras, lavanderas, pantaloneras, modistas o modistillas, oficiales del taller, costureras de máquina, etc., y en menor medida se encargan de tareas menos prósperas, como aguadoras, cigarreras, vendedoras de flores, verduleras o loteras. Las curiosas porteras de inmuebles son también comunes, o las muchachas pertenecientes al mundo del espectáculo, ya sean españolas o recién llegadas del extranjero, en sus variantes de actrices, triples, cupletistas, cantantes, bailaoras, o simplemente designadas como artistas. No obstante, debemos recalcar que no siempre su ocupación queda explícita y que muchas son aludidas por otros rasgos, como las vecinas, viudas, solteronas, madres, enamoradas, viejas o chulas.

Congreso feminista o *El cabo Pinocho* ponen énfasis precisamente en el protagonismo femenino. Según Espín Templado, el objeto de la primera era hacer una defensa de la mujer en clave cómica [1988, II: 554]. En nuestra opinión, ambas poseen una intención un tanto subversiva y, más que una reivindicación, recalcan sus limitaciones. *Congreso feminista* tomaba como motivo central la organización de un concurso en el que el llamado *sexo débil* debía mostrar su superioridad y donde se elegiría cuál de todos sus miembros contribuía más a la independencia de su género. Mientras que los organizadores del certamen defendían a ultranza la emancipación de la mujer, sus detractores se mostraban escépticos. Se sucede un verdadero desfile de figuras que adop-

tan roles puramente masculinos y, entre ellas, las deportistas, automovilistas y *footballistas*; las dedicadas a las artes y la cultura, como la poetisa, la música, la pintora, las *estudiantas* o las concertistas; las diplomáticas; la *reporter*; la torera; las académicas; y otras tantas como la letrada, la médica, la *militara* o la tiradora. Ahora bien, lo llamativo es que su valía reside en el hecho de desempeñar oficios de hombres. Por ello, las escenas en las que participaban resultarían un tanto grotescas y burlescas a los ojos del espectador de la época, con una mentalidad claramente sexista de acuerdo con las coordenadas de su sociedad. La conclusión que se obtiene es que las mujeres saben ya mucho y que, en definitiva, son las que rigen los estados de los hombres. Ajena a cualquier finalidad transgresora, “esta revista supone un claro ejemplo de la evolución que el género había sufrido con el nuevo siglo. En ella el asunto es un mero pretexto para el lucimiento y exhibición de mujeres y para que el público admirase la gracia interpretativa de Loreto Prado junto con Chicote” [Espín Templado, 1988, II: 554].

En una línea similar y con una voluntad más ridiculizadora, a la par que escéptica, por ubicar los hechos en un futuro lejano, *El cabo Pinocho* relataba el sueño del soldado Pinocho, quien imaginaba un mundo en el que el servicio militar quedara en manos exclusivas de la mujer. Coronelas, tenientas, ayudantas, ordenanzas e ingenieras se hacen ahora con los puestos centrales. Además, todo esto se traducía, y aquí radica la ironía, en que el cuartel se convertía en un lugar dividido en el cuarto de baño, la sala de baile, el tocador y la sala de chismorreos. La voluntad progresista de Pinocho daba al traste cuando era fusilado en su propio sueño exhortando que estaba muriendo un reformista. En ambas fantasías cómico-líricas la voluntad era pareja y, de manera sutil y risueña, se hacía hincapié en la separación de sexos, ya que el asistente al teatro percibiría todo como un disparate, una majadería sin pies ni cabeza. Debemos resaltar la importancia de la poetisa Rosa de Biscuit en *El alma de Garibay*. Se trata de “un tipo rarísimo” [1.º, 3] que aparece en una única escena con un libro bajo el brazo proclamando la poca importancia de la efímera y banal belleza física, frente a la espiritual. Dedicada a la poesía, es juzgada por los otros personajes como una loca, y cuando intenta leerles un poema, temiendo la longitud de este, le dan un manotazo a sus cuartillas para conseguir que se calle. Aunque su intervención es muy breve, sugiere un modelo de mujer totalmente opuesta a las que habíamos visto, lo que justificaría su apelativo de rara.

Con todo, a pesar de su inferioridad y su condena social, no todas las mujeres de la dramaturgia de García Álvarez permanecen en la sombra, y algunas gozan de un fuerte temperamento. En este sentido, la inversión de papeles solo pretendía generar comicidad. Ríos Carratalá resaltaba precisamente esta capacidad de iniciativa, tanto de solteras como de casadas, en los sainetes de Arniches, quien, alejado de todo feminismo, recurría a unas esposas enérgicas y dominantes que apenas dejaban hablar a sus pusilánimes maridos [2005a: 30-31]. García Álvarez incluye a varias de estas mujeres en obras como *La torta de reyes*, donde durante toda la pieza Remedios anula por completo a Felipe y le dedica lindezas tales como “corto”, “apocado” [1], “cobarde” [2], “inútil”, “haragán”, “mal marido”, “estúpido” [5], “imbécil” [12], “mamarracho” [20], etc., poniendo en duda cualquier habilidad de este; o en *El pícaro mundo*, donde la masculinidad de Cástula se percibe ya desde su descripción física como “tipo de señora rancia con bigote” [1.º, 1], y su autoritarismo se recalca con su actitud hacia Fidel, al que infravalora y ridiculiza delante de otras personas al decirle que no sirve para nada y al desconfiar de él.

5. 3. LA CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

En el complejo proceso de construcción de un personaje entran en juego factores de muy diversa índole que confluyen en el texto y en la representación. La suma de todos ellos conduce a la mayor o menor determinación de este, de modo que las posibilidades son múltiples y oscilantes entre un grado cero, por ejemplo, de personificaciones de ideas u otras figuras o alegorías; caracteres más simples, vagamente definidos o monofacéticos debido a la redundancia de sus atributos; o complejos y polifacéticos, con gran variedad de notas que atañen a planos diferentes [García Barrientos, 2001: 168].

Si una de las premisas fundamentales del teatro por horas era la brevedad de sus libretos, no debe sorprendernos la dificultad para hallar figuras individualizadas entre sus páginas, de ahí que los autores se vieran obligados al empleo de tipos fácilmente reconocibles por el espectador en base a su contacto con la realidad y con la literatura y el costumbrismo. En palabras de Romero Ferrer, “las obras del género chico conforman la arquitectura de sus personajes y sus espacios, de sus tipos y sus topos en función de varios elementos de su naturaleza dramática”, siendo uno de ellos su escasa duración,

“circunstancia esta que impide, de un lado, un verdadero desarrollo de las tramas y fábulas, inexistentes en muchos de los casos; y de otro también impide el despliegue de unos personajes con complicadas fisionomías intelectuales que necesiten de un desarrollo dramático, imposibilitado ahora por esta exigencia de tiempo. La obra del género chico necesita rápidamente de unos personajes y de unos tipos identificables de inmediato por un público ni especialmente informado ni formado culturalmente”. Ante este panorama, la habilidad de los comediógrafos reside precisamente en su capacidad de trazar mediante grandes pinceladas el perfil literario de un personaje tan solo esbozado esquemáticamente [Romero Ferrer, 1993: 170].

Ahora bien, ¿qué debemos entender por tipos?; ¿en qué divergen de los personajes? Básicamente, en su grado de caracterización. Membrez, tras analizar algunas definiciones acerca este concepto como la recogida en el *Diccionario* de María Moliner, que incidía en la existencia previa de un ejemplar de una serie con unas cualidades puras y en su más alto grado, o la incluida en el *DRAE*, que cargaba las tintas sobre su condición modélica y significativa, manifestaba cierta disconformidad con ambas. Para ella, estos acercamientos son insuficientes al insertar el concepto dentro del costumbrismo, ya que el tipo no es algo tan superficial como muchos piensan [1994: 76]. Por su parte, las reflexiones de Pavis enlazan con la noción de tipo como algo generalizador y amplificador, frente a la individualización y la originalidad del personaje, y resaltan la capacidad del público para ubicarlo mediante un rasgo, un medio social o una actividad. Desde su punto de vista, el tipo posee una mala reputación porque “no es nada más que un personaje que confiesa francamente sus límites y su origen literario, y por tanto artificial”. No obstante, acaban siendo “los más aptos a la hora de integrarse en la intriga, para servir fielmente como objeto lúdico de demostración, para integrarse en el mecanismo dramático manipulado por el autor y el director de escena” [1980: 514-515].

Aplicada al género chico, nos parece adecuada la definición manejada por Salaün, quien los considera “figuras definidas de antemano con unas características sociales, profesionales y psicológicas”. El inventario es, paradójicamente, amplio y a la vez limitado por “una percepción global inmediata” que les empuja a “hablar y actuar en estricta conformidad con la imagen que el público tiene de ellos”. Se trata, pues, de una especie de pacto con el espectador en el que prevalecen la caricatura y el exceso y “son garantía del funcionamiento de la convención teatral” [1983: 252]. Consecuentemente,

asistimos a un estilo dramático carente de personajes con una psicología propia e inherente a una intriga o situación específica, dotados así de una naturaleza anterior y exterior a la obra en la que participan. Por esta razón, los diálogos nos enfrentan arquetipos, frecuentemente monolíticos, que cruzan sus monólogos sin entablar debates o controversias, y no personalidades que evolucionan con el desarrollo dramático [Salaün, 1983: 252]. Ante tal linealidad, la posibilidad de individualización puede venir dada únicamente por su onomástica [Martínez López, 1997b: 160].

Para Fernández Almagro, “el género chico no da caracteres, sino tipos, en una galería animadísima”, desde el maestro famélico y la patrona de huéspedes hasta el cesante o el quinto pelotón de los torpes, pasando por la modistilla, la solterona, el organillero, etc. [1954: 3]. Todos ellos se someten a una estilización cómica y costumbrista en la que se fusionan la tradición y la innovación, en tanto que se entremezclan conflictos argumentales ya consolidados en la literatura junto con nuevos tipos y ambientes. Estas incorporaciones son resultado de una observación directa, aunque parcial, de la realidad [Ríos Carratalá, 2005a: 28-29]. Muchos de ellos son personajes antimodélicos que no habían tenido cabida en el género serio y que enlazan directamente con la *commedia dell’arte* italiana, de la que también se toma la simplificación de unas figuras que tienen mucho de muñecos grotescos⁸ [Versteeg, 2000: 30]. Para Romero Ferrer los antecedentes inmediatos habría que buscarlos en el teatro breve anterior, que adoptaba como ingredientes imprescindibles en el dibujo de sus protagonistas el esquematismo y el verismo, presentes todavía embrionarios en el sainete dieciochesco y ya cuajados en el relato costumbrista [1993: 59]. Al respecto, Membrez ahondaba en la idea de que, pese a los bocetos previos, la auténtica “tipomanía” o “manía popular de la descripción por menorizada y ligera de los tipos sociales” surgió con el costumbrismo decimonónico [1994: 75].

Ahora bien, sus raíces más profundas trascienden más allá y nos remontan a siglos anteriores, concretamente al siglo XVII y a géneros como el entremés, en virtud de su carácter tradicional, bien proceda del folklore o de la literatura, que a su vez heredaba muchos de los tipos vigentes durante la Edad Media, como el cornudo, la viuda, el viejo verde, el boticario, etc. [Martínez López, 1997b: 160-161].

⁸ Versteeg ponía de manifiesto este aspecto *muñequil* especialmente en géneros como la parodia, donde los personajes, desprovistos de todo apoyo de rango y clase social, eran tratados desde la distancia a modo de peleles carentes de rasgos de humanidad [2000: 221].

A pesar de los rasgos fijos que aparentemente acompañan a los tipos, en su evolución literaria estos no permanecen inmóviles; se remodelan a la par que surgen otros nuevos impuestos por cada época y por el propio desarrollo de la sociedad. El criterio que condiciona esta transformación a lo largo de los siglos es el espacial, esto es, la pertenencia a un ámbito urbano progresivamente más determinado y determinante [Martínez López, 1997b: 162-164]. En el género chico, esta actualización queda visible al dotarlos de una fisionomía intelectual más contemporánea, de modo que del majo se pasa al chulo, de la maja a la cigarrera, de los toreros a los ratas, etc. [Romero Ferrer, 1993: 59]. Sin embargo, hubo que luchar contra la perpetuación de algunos de estos tipos, que quedaron anclados en torno a 1890 sin que los autores se dieran cuenta de ello, evidenciando su incapacidad para modificar unos retratos ya manidos y anacrónicos. Solo la taquilla consiguió abrirles los ojos cuando los espectadores comenzaron a decantarse por otros divertimentos [Membrez, 1994: 88].

En todo caso, intentar separar totalmente las nociones de tipo y personaje resulta tarea complicada, puesto que el personaje puede estar diseñado en base a uno o varios tipos, sobre los que se despliegan las características personales, pudiendo anular algunas de las esperables o aportando otras específicas, propias y peculiares, ajenas a las distintivas de aquel [Cañas Murillo, 2000: 29].

Hechas todas estas reflexiones, sea como sea la figura, debemos atender a una serie de procedimientos caracterizadores que entran en funcionamiento. Para Bobes Naves, el punto de partida es el propio nombre, que debe entenderse como una etiqueta semántica eficaz inicialmente en blanco. Conforme avanza la trama, se aportan otros datos discretos y discontinuos provenientes de tres fuentes principales: las palabras del personaje, sus acciones y lo que los otros dicen de él. Al término de la obra, esa etiqueta originalmente vacía está completa en varios niveles y aspectos: el personaje en sí mismo, física y psicológicamente y en sus vínculos familiares (padre, hijo, sobrino, etc.), o profesionales (jefe, subordinado, etc.); en la constitución del conjunto actancial, al encuadrarse en su papel de sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador o destinatario, o incluso en varios de ellos siempre y cuando no sean contradictorios; y en sus valores pragmáticos, que dependen de la relación establecida por el receptor con los prototipos sociales y actitudes morales vigentes, esto es, con realidades y conceptos extraliterarios que constituyen un marco de referencia [1997: 335].

El primer contacto directo que tenemos con el elenco participante nos viene dado gracias a la lista de *dramatis personae*. El reparto, concebido como la configuración total de un drama, posee unas particularidades muy definidas por ser un conjunto cerrado, reducido, sistemático y jerarquizado [García Barrientos, 2001: 158]. Además, nos da cuenta de la cantidad de personajes⁹ que intervendrán. En el caso de García Álvarez varía sustancialmente entre piezas con solo tres personajes, como puede ser *¡Todo está muy malo!*, *El hurón* o *La torta de Alcázar*, y otras que llegan a los cincuenta, como *La luna de miel* o *Los chicos de Lacalle*. Salvo excepciones, en esta elección el género será normalmente condicionante, tal y como veíamos en el apartado dedicado a este asunto. Así, las revistas *Historia natural*, *Los presupuestos de Villapierde* o *Congreso feminista* agrupan un volumen considerable que supera la treintena. Cronológicamente, sus primeros libretos son más comedidos en número, y casi siempre oscilan entre los ocho y los trece. Después, las cifras se disparan y aumentan por encima de la veintena y la treintena, siendo la mayoría auxiliares y contribuyendo a una mayor espectacularidad.

Retomando las palabras de Bobes Naves, las *dramatis personae*¹⁰ nos proporcionan una sucesión de nombres, esto es, signos indicativos pero carentes de significación, ya que, para la investigadora, por sí solos no poseen capacidad denotativa, pues el personaje al que denominan está aún por construir [1997: 354]. Ahora bien, cuando se prescinde del nombre propio, uno común puede desempeñar su labor y adelantarnos algún dato fundamental, como la ocupación, la posición familiar o social, etc. Aunque no sea un procedimiento asiduo, también es factible que se conjuguen ambas cosas, esto es, un nombre propio apostillado por alguna alusión más concreta, como lo presenta el autor en *Las vírgenes paganas*, donde desde este inicio se ubica a los personajes: Flavia, hija de Saúl; Pomponia, hija de Saúl; Galacia, vestal; Zuma, negra africana, etc.

A la hora de mentar a sus caracteres, al igual que otros cultivadores del género chico, nuestro autor maneja una serie de opciones. La más habitual, y aparentemente la más neutra, es la recurrencia al nombre propio que, si en principio es menos revelador, termina siendo el que más se enriquece [Bobes Naves, 1997: 354]. Nombres sin más,

⁹ Igualmente, revela el número de actores, que no tiene por qué coincidir con el de personajes, ya que era frecuente que un mismo artista pudiera desempeñar varios papeles.

¹⁰ No hay que olvidar que las *dramatis personae* se constituyen como un dato dirigido al lector, del que el público de una representación carece de no tener un programa de mano que las enumere.

apellidos precedidos por señor y señora, nombres y apellidos juntos, etc., las posibilidades son múltiples.

Una variante de estos son los apodos, sobre todo cuando se trata de personas de baja alcurnia, que imprimen cierto toque popular y castizo. Estos pueden reemplazar al nombre y precederse de los artículos *el* o *la* como vemos en el Guñón, el Mellizo [*Perrro*], el chulo Goma [*Gente*], la Trinitos, la Tacones, el Pringue [*Mira*], el Mendrugo, el Vinagre, el Gazpacho o el Cazuelo [*Vizconde*]; o acompañarlo, casos de Concha la Lunares, Sara la Criolla, Paca la Cromo [*Gente*], María la Trueno, Encarnación la Delitos [*Cacatúas*], Paco el Pandereta [*Venus*], Mari la Mora, Manolita la Mochales, Paca la Acuarela, Pepa la Rizos, Salus la Triste, Rufino el Cocas [*Mira*], etc. Su utilización no solo sitúa al personaje en un estrato ínfimo, sino que pone de relieve algún defecto, tic o detalle físico. El Guñón tiene contracciones nerviosas y el Chepa es un tipo de espalda cargada [*Dolores*, 1.º, 4], o el Ogro es un hombre “con una cara de ogro que hace honor a su mote” [*Laviña*, I]. Distan ligeramente de los ya citados otros como la Venus de piedra o las Cacatúas, que no pertenecen a un inframundo y gozan de cierto relieve social, a la par que se alzan con el protagonismo de las obras en las que intervienen hasta el punto de darles título. Además, son figuras que poseen un nombre propio y concreto con el que se introducen sus parlamentos, pero son conocidas por los demás por este sobrenombre, que puede resaltar algún atributo como la belleza indiscutible de la Venus o la percepción negativa de la que son víctimas las dos viejas ricas.

Otra alternativa viene dada por el uso de diminutivos, bien aplicados en un sentido estricto para designar a chicos y chicas jóvenes, como sucede con Pepillo [*Jerez*], Clarita [*Marcha*], Tulita [*Cocineros*], Manolita [*Amigo*] o todos los niños de la familia protagonista de *La gente seria*, entre otros; o con un valor ridiculizador, con el fin de mofarse de hombres y mujeres de avanzada edad, como el calavera y fresco Miguelito Tejada [*Tejada*] o la solterona Clarita [*Cacatúas*]. En contraste, del aumentativo no se vale apenas.

Con respecto a los apelativos escogidos para la gente del espectáculo, especialmente la extranjera, rozan lo cursi con su repetición de sílabas, como se observa en las célebres Naná, Mimi [*Clara*], Lulú [*Tejada*] o Cricri [*Genio*]. Es habitual que se recalque la belleza física de sus portadoras con algún adjetivo previo al nombre, como se ve en la bella Cloe [*Tejada*], la bella Cocotero [*Terrible*] o la bella Manojó [*Gente*]. Tam-

bién los artistas italianos, a los que a menudo asocia con el circo, adquieren nombres a la italiana, acabados en *i*, como el forzado Sansoni [*Verdugo*] o el funambulista Move-rini [*Diablos*].

No obstante, cabe destacar la búsqueda de simbolismo a través de algunos nombres. Ahora bien, estos no potencian lo trascendente del teatro serio y en definitiva contribuyen a alimentar la comicidad. Y al margen de ser resorte para la risa, se emplean a modo de caracterización. No es casual que Resignación sea una señora abocada al fracaso, consciente de su destino y sumisa a él [*Pérez*]; que Casta sea una mujer de férrea moralidad basada en la tradición [*Arco*]; que Remedios posea una gran capacidad para afrontar todos los problemas, que solventa con decisión [*Torta*]; que León quede definido como fiero y protestón [*España*], como un joven bravío [*Pastor*] o como un atleta melenudo fornido y violento [*Juanito*]; que la Remolino sea una chica alegre, muy vivaz y activa, que entra en escena como un torbellino [*Remolino*]; Severo, un tipo serio y agrio [*Niño*]; o Magdalena, una señora destinada a sufrir en silencio los engaños y tardanzas de su esposo [*Aceitunas*].

Una segunda posibilidad es que los nombres contengan un simbolismo invertido y signifiquen lo contrario de lo que figuran. Las verdaderas características del personaje quedan marcadas bien desde el comienzo o se revelan conforme avanza la acción. Entre otros, se destacan Pía, quien tras defender unas ideas y prácticas religiosas a ultranza actúa de forma opuesta [*Candelada*]; Fidel, que, presentado como modelo de rectitud y buen hacer, resulta ser un adulator de mujeres, a las que se acerca y piropea [*Mundo*]; Prudencia, quien originalmente es una mujer pudorosa preocupada por salvaguardar las apariencias y se acaba desvelando como algo totalmente contrario [*Juanito*], etc. Con todo, no deben verse dobles sentidos en algunos apelativos que, en realidad, están exentos de connotaciones. Así, no deduciremos matices erróneos en la Inocencia de *La trompa de caza*, en la Casta de *Las escopetas* o en el Pánfilo de *Riña de gallos*, pues no existe ningún elemento que nos ayude a confirmar los rasgos de los que parecen ser adalid, mostrándose estos como aleatorios.

Uno de los mecanismos más llamativos de nuestro autor, fiel admirador del equívoco y de los juegos de palabras, es su predilección hacia los personajes con denominación cómica. Clara Boya [*Pérez*], el morito Az-el-primete [*Tejada*], el príncipe Canijo de Smirría [*Pons*], Paz del Campo [*Lacalle*], Ida de la Cabeza [*Vizconde*], Tula

Matas [*Ambrosio*], Concordia Plaza Dela [*Clara*], Severo del Todo y Más [*Riña*] o Domingo de Ramos [*Memoria*] son buenas muestras de ello. Otras veces, para alcanzar lo grotesco es necesario considerar alguna nota más sobre el personaje como su oficio o su condición. Los ejemplos saltan por doquier, algunos con gran fuerza: no es banal que un músico se llame Segundo Trompeta [*Pérez*] y otro Heriberto Campanillo [*Alegría*]; un bailarín, Pirueta [*Pérez*]; un encargado de cinematógrafo y fonógrafo, Mr. Boceras [*Sombras*]; tres sabios, Chiflé, Chambón y Tontín [*Historia*]; unos hombres feos, Pascual Feito y Picio [*Concurso*]; un señor delgado, Fidel Canuto y Canuto [*Concurso*]; un cocinero, Sartenilla [*Colirón*]; un autor de comedias, Pita Segura [*Fúcar*]; un fingido ciego, Casimiro [*Remolino*]; una artista de circo encargada de un espectáculo con perros, Madame Perrín [*Verdugo*]; un negro, Hollín [*Verdugo*]; un médico de un sanatorio de amnésicos, Doctor Ricordi [*Bravo*]; un frutero, Frutos de Perales [*Frutos*]; un zapatero, Zapata [*Frutos*]; un jardinero, Jacinto Riego [*Frutos*]; un pintor, Marcos de Pino [*Clara*], etc.

Mención aparte merece el caso de *Pastor y Borrego*, donde el protagonista, Pompeyo, es una especie de fresco que para huir de los entuertos en los que se mete y con el fin de que sus acreedores no lo encuentren, se cambia constantemente de nombre, todos en el campo semántico de los animales y el campo. Pastor, Borrego, Lobo, Pintado, Becerra o Adolfo del Campo son algunos de ellos. Gracias a esto, por mucho que sus perseguidores se cuenten unos a otros los embustes que han sufrido, no lo identifican nunca con la misma persona y no pueden ayudarse entre ellos. Al final, no llegamos a saber cuál es su verdadero apellido.

También *El señor Pérez* cuenta con cierta peculiaridad, ya que todo el enredo se sustenta en dos personajes que se llaman igual. El señor Pérez, agente teatral, recibe por equivocación un telegrama del anterior inquilino del inmueble, un militar apellidado del mismo modo, donde se le requiere una compañía para mandar a Salamanca. Este señor, pensando que va destinado a él, pone un anuncio en el periódico con el fin de alistar artistas para fundar la errónea compañía y estos se van personando en la sala. La llegada del coronel Pérez, preocupado por la ausencia de tropas militares en Salamanca, nos revela el meollo del conflicto y la equivocación en la que se basa el argumento.

Sin embargo, no siempre el nombre acarrea un efecto por sí mismo, sino que hay que esperar al diálogo, donde, mediante juegos de palabras, equívocos, retruécanos o

redundancias, se explotan sus posibilidades cómicas. Sin duda, García Álvarez era consciente de las posibilidades cómicas y de cómo eran percibidas por público y crítica. Por este motivo, en los periódicos se subrayaba lo absurdo de muchos de ellos. En lo tocante a Madame Perrín, se expone que la elección de su nombre no era casual: “que la domadora de perros de *El verdugo de Sevilla* se llame Mme. Perrín, que la alimentación de los mismos cueste bastantes perras, que hagan pasar noches de perros a los huéspedes de la casa en que viven y que a estos se les dé, como premio a cierto concurso, los cuentos de Perrault” [Díez Canedo, 1968: 245]¹¹. En *El último Bravo* se recriminaba al autor cierto abuso de los juegos de palabras: “Los nombres de los personajes son ya, por sí solos, todo un poema. Con decir que uno se llama Primo y otro Segundo, y que Primo se hace pasar por... tío, a poca imaginación que ustedes tengan se figurarán lo que de nombres tales pueden exprimir el fértil ingenio retruecanesco de los autores. Hay una Clara destinada a hablar de una yema, y una Claudia que desde el regazo de Júpiter estaba escribiendo que había que hacer juego con una ciruela. Pues, ¿y un doctor Manthón¹² que ha estado en Filipinas? ¿Y como se puede llamar, sino Ricordi, el doctor de un sanatorio de amnésicos? Ponedle el apellido Teruel a uno de los personajes y tendréis mucho camino adelantado para soltar una carcajada cuando alguien pregunte: Pero Teruel, ¿no está en los Pirineos? La geografía es la providencia de ciertos autores” [Díez Canedo, 1968: 248]. Similar era la crónica del *El Imparcial*:

Así, en *El último Bravo*, se llama Segundo a un personaje a quien van a ver en un minuto, Mantón uno que es de Manila, Clara una que quiere estar de monja en el convento de San Leandro para hacer yemas, Guzmán uno que es bueno, Domingo uno que es festivo y así sucesivamente [...] Toda la gracia de los autores de astracanadas consiste en hacer chistes con los nombres y apellidos [A., 1917a: s.p.].

Tampoco se libró *La academia* de las reflexiones sobre sus personajes:

Muestrario chistográfico: un individuo, que se llama Conejo y vive en El Pardo; otro, Domingo de Ramos, que habita en la calle de la Palma Alta; un sordo, inagotable de todas las comedias, que se llama Orejón, y, cuando es preguntado que si de Colmenar de Oreja, responde que de las dos [F., 1930: p. 33].

¹¹ En realidad las afirmaciones de Díez Canedo surgieron a raíz del estreno de la obra, pero todas ellas no se compilaron hasta 1968, fecha de la que data la cita.

¹² El nombre del personaje, tal y como se recoge en el libreto, es Mantton.

Los equívocos fundados en el nombre de los protagonistas son abundantísimos. Nadie entiende al pobre Blas cuando asoma en escena contento por haber tropezado con *la Escalera*, dado que los allí congregados no entienden que se trata de la viudita Virtudes Escalera [*Trompa*, 1.º, 7]. También la actriz Escalera se quejaba porque debía hacer un papel vestida de caracol y no quería ser el *hazmerreír* de todos, quienes no dejarían de hacer comentarios acerca de la “Escalera de caracol” [*Fúcar*, I]; a Deogracias le prometían darle las gracias si movía el “deo” [*Marcha*, 3.º, 5]; nadie se compadecía del país al pronunciar reiteradamente la frase “¡pobre España!”, sino del cesante Onesífero España [*España*]; y los Conejos a los que tenía que ejecutar el verdugo de Sevilla no eran unos pobres animalillos, tal y como piensa en casi toda la pieza hasta que descubre que él es un verdugo y ellos unos temerosos hermanos apellidados de esta manera [*Verdugo*, II]. En el caso presente, este dualismo otorga cierta superioridad a un público consciente de la realidad y le facilita reírse del desgraciado verdugo. Otras veces, la comicidad viene de la mano de la fonética con la repetición sucesiva de nombres como el de *Pío Pi* [*Aceitunas*].

A pesar de la importancia de la que se dota al nombre, este no siempre nos es facilitado, especialmente en figuras accesorias en la trama y con una presencia escénica limitada. Para ellas, se utilizan apelativos genéricos que remiten al oficio, al parentesco y a otros vínculos personales, a la posición social, a la nacionalidad o la procedencia exótica, a defectos físicos, etc. Esta vaguedad contribuye, en definitiva, a disminuir su interés dentro la obra y remarcar su misión ambientadora. Camareros, criadas, chicos, pollos, guardias, chulas, ciegos, mendigos, vecinas, invitados, mujeres, fotógrafos o músicos son algunos de los términos más usados por García Álvarez. Muchos de estos nombres nos recuerdan que, frente a otras modalidades literarias, en el drama se refuerza la idea de que los personajes configuran una red de relaciones entre ellos hasta el punto de que cada uno se comporta y se define en función de los demás [García Barrientos, 2001: 157]. Además, estos personajes suelen someterse a caracterizaciones muy someras a la par que estereotipadas en muchos de los casos, convirtiéndose en tipos muy marcados y comunes a otras muestras del género chico.

Si bien el nombre supone un punto de partida para la configuración del personaje, hay que sumarle otros elementos como la palabra, suya o ajena, la indumentaria, la actuación, etc., hasta el punto de que exista la posibilidad de ser reconocido aun evitán-

dose su denominación [Kowzan, 1998: 286]. Efectivamente el diálogo, esencia del texto teatral, no solo posibilita que un personaje se exprese y opine sobre lo que acontece, sobre su propia persona, o acerca de los demás. En muchas piezas de García Álvarez las conversaciones que preceden a la llegada de un personaje son reveladoras para situarnos en antecedentes y proporcionarnos información de esas terceras personas todavía en la sombra. Estos parlamentos tienen como fin principal el de suscitar la curiosidad del espectador [García Barrientos, 2001: 175]. Como ejemplo, la conversación de Braulio y Fidel, que nos aclara algunos de los rasgos de Pérez:

FIDEL.-Pues bien, decía que entre su numerosa clientela se cuenta el terrible Pérez, un viejo verde... (*Concordio deja colgados los zorros en el hombro de Pérez y se coloca detrás de la mesa*).

BRAULIO.-¿Un tipo asqueroso que se las echa de conquistador de casadas?

FIDEL.-El mismo, sí señor. Un bocón sin vergüenza que venía a mi tertulia del café, donde nos reuníamos varios amigos, y nos contaba que si era el terror de los maridos, que si en un día conquistó a la mujer de un maestro de escuela y de un americano, y de un aragonés, y de un torero, y de un capitán y otras gansadas de esa especie [...] [*Terrible*, I, 1.º, 12].

En paralelo con el anterior, Tejada es catalogado por Ramón en virtud de sus andanzas amorosas, con matices negativos que subrayan su decadencia hasta hacerle parecer ridículo, y añadiendo pinceladas que posibilitan su dibujo fisonómico:

[...] *Amos*, que cuando se entere la *alta suciedad* de la última *ficharía fiminina* del pollo Tejada, se van a quedar *visuejos*. ¡Qué hombre más *afortunao pa* las mujeres! ¡Es lo grande! Me *desvano* los sesos y no doy en el *cui*. Tiene setenta años: una *fegura* que es una calandria trufada que de tanto teñirse el pelo lo lleva *triscolor*; y atesora una dentadura, que el día que no se la deja en casa, da gusto vérsela. ¡Pues no sé qué rati-magos se trae con los *clisos*, que señora que él enfoca, señora febril! ¡Vaya un don Miguelito! Pues esta noche viene a cenar aquí con una moza, que es de esas que quitan la *acción* [...] [*Tejada*, I, 1º].

Por su parte, la presentación de Valbuena es efectuada por Salustiano, quien ha organizado una *kermés* con la ayuda de su amigo, un “*Dominum vobiscum* como organizador” [*Valbuena*, 1.º, 1]. A raíz de su afirmación, algunos dicen no saber quién es, lo que da a pie a incluir detalles sobre él:

SALUSTIANO.-¡Pues Valbuena es el tío más simpático que come pan en este globo!

PACA.-¡Un santo!

ANGELITITA.-¡Un infeliz!

SALUSTIANO.-¡Y tocante a lo habilidoso, lo grande! Es profesor de guitarra, compone tangos, compone loza, hace romances *pa* ciegos, pintando crímenes que espeluznan, es poeta, constructor de jaulas *pa* grillos, electricista, arregla relojes, cabezas de ministros con cartón viejo, elabora perfumes y educa mirlos en quince lecciones.

LUDGARDA.-¡Qué barbaridad! ¡Todo un estuche!

PACA.-Pero *pa* que veas lo sarcasmo que es el mundo. Un hombre tan servicial y tan útil como ese, y es más *desgraciao* que una pelota de *Fú-bul* [Valbuena, I, 1.º, 1].

En resumen, todo un portento con un gran problema: sufre unos accidentes que le hacen desventurado, debido a que en cualquier momento puede derrumbarse y caerse redondo al suelo. Más tarde, advertiremos que sus males son ficticios y con ellos solo desea acercarse a las mujeres.

Tal y como vemos en *El pobre Valbuena*, en ocasiones el contenido de esta estructura dialogística de carácter introductorio contrasta profundamente con la verdadera esencia del personaje. Esta táctica reside en la insistencia casi excesiva en un aspecto, positivo o negativo, del personaje para crear unas determinadas expectativas que poco tienen que ver con la realidad, generándose consecuentemente un marcado efecto cómico. Similar a Valbuena, Goya es apreciado por su futura familia política, que lo considera un dechado de bondad, un caballero, un ideal para la niña. Cuando Goya se persona en las tablas, distante de la imagen que tenemos de él, clama a los cuatro vientos su amor hacia las mujeres y reivindica su pose de tenorio [Goya, 1.º, 2]. Junto a él, Fausto Madrid, visto como un “ángel de la fidelidad” [Madrid, I] por su esposa, se revela como un mentiroso que oculta una aventura extramatrimonial y que ha inventado que tiene una academia de noruego a donde dice ir todas las noches para poder reunirse con su amante.

Los soliloquios, monólogos y apartes constituyen otra modalidad de caracterización verbal que permite que los personajes descubran sentimientos y pensamientos íntimos difíciles de expresar en situaciones de coloquio [García Barrientos, 2001: 174]. En tanto que mecanismo directo de individualización, los propios personajes hablan de lo que les acontece, de sus acciones y vivencias, de sus reacciones, etc., y de las de los demás. A diferencia de las acotaciones, centradas normalmente en la cuestión física, los monólogos y soliloquios son más reflexivos y facilitan el acceso al interior del personaje. Igualmente, los apartes nos acercan al fondo, siendo habitualmente utilizados cuando se quiere manifestar discordancia con el interlocutor o matizar sus palabras sin que este

lo advierta. Con ellos, el pensamiento del personaje se vuelve más inmediato, más directo.

Los monólogos, ya sean iniciales o no, adquieren la misma función que los diálogos a la hora de proporcionar datos del propio personaje o de otros. Santiaguito no duda en autodefinirse en su parlamento como un mujeriego con una larga lista de conquistas a sus espaldas y nos anuncia su propósito de embelesar a la bella María [*Jerez*, 1.º, 5]. Salustio, encargado de uno de los monólogos más largos de todas las obras de Enrique García Álvarez, abre *Las escopetas* dándose a conocer e incluso dirigiéndose al auditorio, a quien especifica su nombre, profesión, y los últimos hechos que le han acontecido y que le han llevado a las circunstancias en las que se encuentra entonces. Aunque no pretende en absoluto ser introspectivo, su manera de discurrir y los avatares que ha vivido dicen mucho de su persona [1.º, 1]. En *El método Górritz* este cometido recae en Piñuela, quien inicialmente sale a escena y comenta cuáles son sus planes: se ha matriculado en la academia para cortos con objeto de aprender la técnica para conquistar a la esposa de su maestro Górritz [1.º, 1]. Más interesantes son las palabras de Goya, quien ingenia unos versitos para hablar de él mismo:

Fui desde edad primera
calavera empedernido;
calavera luego he sido,
y seré después que me muera
calavera.
O *truecando* los términos:
Uno para enguirlotarlas,
otro para entontecerlas,
dos para aloclarlas
y a mis pies rendidas verlas,
para después olvidarlas,
y si me aburren
cogerlas y atizarlas [*Goya*, 1.º, 2].

Ahora bien, estas confesiones en soledad pueden dar cuenta de otros personajes. Cuando el criado Manuel anda recogiendo los desperdicios de lo que figura haber sido una fiesta de escándalo, califica con decisión a su amo como “lo más gracioso y endiablado que me eché a la cara”, y lo compara con su hijo al asegurar “que el calavera, el derrochón, el mujeriego y el trapisondista de la casa es el señor anciano y en cambio su hijo, el señorito joven, es de lo más cumplidor y más honrado que se puede encontrar” [*Genio*, I, 1]. La portera Balbina, arreglando la casa de Don José, aprovecha para dibu-

jar perfectamente a este en virtud de su observación previa. Lo tilda de raro y estafalario hasta el punto de darle mala espina. Desde que está en el edificio, no tiene relación con nadie:

[...] Porque es lo que me dice mi Nicéforo; ese Don José me da a mí mu¹³ mala espina. Y es pa darla. ¡A ver! (*Pausa corta.*) Es un *enquelino* que lleva seis meses viviendo en la casa, pues güeno, no exagero ni tanto así... en el medio año le habremos oído el metal de la voz lo que se dice sus tres u cuatro veces; una pa estornudar y dos pa decir ¡carray! ¡Me paece que no es mucho pa una temporá! ¿Vivir? Vive más solo que un hongo; siempre triste, huraño, con la vista baja. No tiene amigos ni familia, ni a la portería se arrima alma nacida a preguntar por él. No se sabe si es soltero u *casao* u viudo; a dónde va ni de dónde viene. (*Pausa.*) Se levanta, trabaja tirando rayas en esos papeles, sale por las tardes, vuelve ya de *nochecido* y se acuesta; y así un día y otro... ¡Una aburrición de hombre! Pa que le haga la compra me deja escrito lo que quiere, se lo subo, y él se lo guisa y él se lo come. ¿Él devolver el saludo a los vecinos cuando se encuentra a alguno en la escalera?... ¡Sí, sí!... ¡Un gruñido y expresivas gracias! ¡Como que las chicas oficiales de ahí de la modista del segundo le han puesto de mote “El hurón”! ¡El hurón! ¡Y muy bien puesto que está! [...] [*Hurón*, 1].

Junto al diálogo, las acotaciones son fuente importante de información, básicamente de aspectos como la apariencia física, el traje, el peinado, los movimientos, las distancias en el escenario, los gestos o la actitud corporal [Bobes Naves, 1997: 334], y son susceptibles de catalogar a toda figura del drama, ya sea principal o no. Con todo, no son imprescindibles y es posible que nos veamos privados de su testimonio, que no siempre se suple en el texto. García Álvarez las omite con frecuencia, además de hacer un uso que podríamos adjetivar de aleatorio, ya que indistintamente las emplea sin tener en cuenta la jerarquía de sus personajes. Mientras que de los protagonistas puede ofrecer datos por razón de su relevancia en la trama, de los secundarios suele detenerse en aquello que repercute en la comicidad. No obstante, por lo general son bastante parcas y someras, sobre todo en su primera etapa, con referencias al físico o a la vestimenta, sin entrar apenas en disquisiciones sobre la moralidad o la forma de ser. Una vez que comienza su colaboración con Carlos Arniches, muestra una mayor preocupación por sus posibilidades, insistiendo en la fisionomía, la vestimenta, especialmente cuando es humilde, y la espectacularidad. Conforme pasan los años y sus páginas se llenan de elementos astracanescos, y particularmente en sus trabajos con Muñoz Seca, tiende a caricaturizar a sus personajes desde la acotación y sacrifica progresivamente cualquier

¹³ Reproducimos el fragmento tal y como aparece en el original, con algunos vulgarismos en cursiva y otros sin marcar.

apunte psicológico en favor de lo hilarante, de modo que dejan de ser personajes en un sentido estricto para ser comparsas dentro de la gran tramoya creada por el autor. Nuestro comediógrafo se esfuerza en calificarlos a priori con más precisión y ciñendo su comportamiento posterior a lo señalado de antemano, resultando muy útil para marcar las acciones de los actores [Conde Guerri, 1986-7: 32-33].

Sin olvidar que las acotaciones son notas dirigidos al director de escena y al lector, no solo poseen un valor meramente funcional, y García Álvarez las subordina a la misma finalidad que todo su teatro, la de provocar la risa. Dejando al margen las puramente descriptivas, las cómicas suelen recurrir a los términos comparativos. Román, el sillero, tiene unos 50 años y “una cara que si la doran a fuego y le ponen un rollo en la boca, es más feo que un llamador de casa grande” [*Seria*, 7], y “tiene menos encantos que un jergón” [*Seria*, 12]; Bonilla “tiene cara de justo, sonrisa de bueno, voz de santo y resplandor de mártir. Su aspecto inspira la más profunda simpatía” [*Verdugo*, I]; Nieves es una “señora como de cincuenta años, muy conservada, muy simpática, más viva que un rayo y andaluza” [*Verdugo*, I]; Presentación, una “monísima criatura de veinte años, más tonta que Lepe” [*Verdugo*, I]; Garrafa “es un punto como de unos cuarenta años, más simpático que un billete de 1000 pesetas” [*Madrid*, I], etc. Demoledora resulta la concepción de Mary, “doncella yanqui; más fea que un cañonazo; una especie de Belmonte¹⁴ con faldas” [*Robinsones*, I], y fingidamente más poética la de “la dulce Magdalena”, “una señora que lo mismo puede frisar los 22 que los 47. Es alta, gentil; las hebras de su pelo son castañas, sus ojos son dos uvas moscatel, sus labios dos guindas, sus mejillas dos manzanas y su nariz una bellota” [*Aceitunas*]. Por otro lado, aun no siendo habitual, puede aportar juicios de valor sobre los personajes. Manolita quedaba definida como una muchacha de pueblo, limpia y pizpireta, pero “una mujer de esas que, a pesar de su honradez, se complace en poner a los hombres a punto de caramelo. El vulgo les da una denominación exacta que no nos atrevemos a estampar aquí” [*Amigo*, 1].

Si bien hemos aludido a diversas técnicas de caracterización, debemos evitar posturas reduccionistas y estimar la mezcla de ellas como un conjunto que posibilita el diseño completo del personaje. Se trata, pues, de procesos implícitos y explícitos, inten-

¹⁴ Juan Belmonte (1892-1962) fue un torero sevillano de mucha fama en la época. Es considerado como padre del toreo moderno por su valentía y coraje en el ruedo. Para más información sobre la vida y hazañas de este matador, consúltese la obra de Chaves Nogales [2009].

cionados o indirectos e involuntarios, que se aúnan para darle progresivamente corporeidad desde diferentes perspectivas, siempre sometidas a las condiciones de este tipo de obras breves en las que su esencia no radica tanto en su profundidad como en el efecto que pueda suscitar en el público. Por este motivo, el reparto en la producción de García Álvarez, diseñado a base de tenues pinceladas, queda meramente perfilado y viene marcado por su linealidad, su llaneza y su falta de pretensiones por evolucionar, al tiempo que sus rasgos se restringen a uno o dos. Utilizando los términos de García Barrientos, hablamos de personajes monofacéticos [2001: 168], pobres y uniformes en sus atributos, frente a los polifacéticos, mucho más elaborados y heterogéneos.

A la hora de describir unilateralmente a sus figuras, García Álvarez siente preferencia por resaltar sus defectos físicos y lacras. Ciegos, sordos, mudos y cojos, o variantes como tartamudos, sordomudos o simplemente lesionados, pueblan su universo dramático y permanecen en su mayoría innominados con el fin de poner de relieve su tara. Igual de provechosa es la ya citada fealdad de Pascual Feito o Picio [*Concurso*] y de la doncella yanqui Mary [*Robinsones*], o del guardia apodado irónicamente “la niña bonita” [*Juanito*, I, 2.º, 1].

Ligados a los anteriores aparecen todos aquellos inconfundibles por su habla imperfecta, con algún fallo en la articulación o que reproducen sistemáticamente algún sonido o enunciado. Ante todo, el modo de hablar supone una importante ayuda para averiguar la procedencia geográfica de los personajes, especialmente en el caso de andaluces, catalanes, asturianos, madrileños, o incluso americanos, franceses e italianos; o su posición social, con cierta preferencia por las clases bajas, que abusan del vulgarismo y la incorrección. Buen ejemplo de los primeros son el chico gangoso de la churrería que pronuncia insistentemente la *r* [*Mundo*]; Paquita [*Goya*] o la joven modistilla de *Larrea* y *Lamata*, quienes se valen de la *l*; el señor curioso, que profiere abundantes ruidos guturales [*Sportsman*]; Melquiades, que se expresa mediante el sonido *uuuuu*, etc. Otra variante es la repetición constante de las mismas expresiones, tal y como hace Fructuoso con su “güenas e inmejorables” [*Perro*] o los hombres misteriosos de *Clara Luna* con su “no pregunte, no indague, no ahonde, no escudriñe”. Definitorio y a la vez ridiculizador es el uso de determinadas palabras en boca de cursis y modernistas, que en su afán desmedido de parecer cultos, resultan redichos y pedantes, como Trifino [*Marcha*], Heriberto Campanillo [*Alegría*] o el pollo cursi de *Historia natural*.

En la misma línea, el atuendo también permite discernir el estrato al que se vinculan las figuras de la acción, con especial insistencia en las ropas humildes y roídas de los más bajos o la elegancia de los de mayor status socioeconómico, sin olvidar el atuendo ridículo de galanes y solterones que se esfuerzan por parecer jovencitos. Y al igual que el habla, nos hace conocedores del origen de los personajes, sobre todo en el caso de las chulas y chulos madrileños, e incluso de su profesión, como ocurre con los serenos, los guardias, los faroleros, etc.

Menos típicos y más originales, en ocasiones incluso absurdos, son otros personajes en los que García Álvarez acentúa alguno de sus movimientos, tics, defectos o habilidades concretas. La galería es amplia y, sin muchos más apuntes sobre ellos, estos datos son suficientemente individualizadores por la persistencia con que se muestran. En este sentido, de innegable productividad es la habilidad de Frutos para convertir sus parlamentos en cuentas matemáticas de reprochable exactitud, pues en ellas siempre hay errores [*Arco*]; la insistencia de Justino al intentar constante e infructuosamente encender un puro [*Seria*]; la tendencia de Chichito a contar batallitas y presumir de sus cosas [*Lacalle*]; la vagancia de los marmolistas, para quienes cualquier momento es bueno para descansar [*Lafuente*]; la brutalidad de Frutos [*Frutería*]; o la costumbre de Dióscoro de pronunciar toda cifra como si fuera un número independiente a consecuencia de su trabajo de telefonista en la aseguradora de vida “La Inmortal” [*Larrea*].

En resumen, García Álvarez configura toda una red de tipos que se ajustan a las premisas establecidas por Romero Ferrer: esquematismo, agilidad en el trazo e identificación rápida. Tipos, en definitiva, abocados a no evolucionar, con unas circunstancias que les vienen dadas de antemano en virtud de su dibujo y que no condicionan su comportamiento ni lo modifican [1993: 170]. Ahora bien, no debemos restar mérito a la capacidad creativa de nuestro autor y de muchos de los dramaturgos contemporáneos, puesto que, a pesar de que acudan en exceso a ellos, no siempre deben considerarse simples, y pueden estar dotados de una mayor riqueza interpretativa. Nuestro autor quizás no supo escapar de los convencionalismos de la época y no hizo alardes de grandes novedades, pero indiscutiblemente contribuyó a la consolidación de determinados tipos ya conocidos en la literatura desde hacía tiempo y configuró personajes de mayor hondura o con cierto toque melodramático.

5. 4. GALERÍA DE TIPOS

Los autores del género chico, conscientes de las limitaciones de esta clase de teatro que cultivaban, tales como su finalidad cómica o la exigida brevedad, supieron ajustarse a las coordenadas impuestas. Eran conscientes de que, ante la dificultad de introducir personajes bien definidos y de mayor hondura, debían ser capaces de crear unos tipos que, al menos, llamaran la atención. Así, la recurrencia a estos tipos no ha de contemplarse como una cualidad negativa, debido a que, aun con estas restricciones, manejados con habilidad constituían resortes muy eficaces. García Álvarez no duda en valerse del vasto repertorio que le ofrecía teatro español previo y dotarlo de un toque personal, exagerando aún más su naturaleza distintiva, actualizándolo e incorporando nuevas figuras. Y como no era ninguna deshonra, alude a ellos abiertamente en las aco-taciones. Enriqueta “es el tipo perfecto de mujer desastrada” [*Seria*, 4]; Clarita y Pilita son “tipos de señoras muy cursis y exageradamente redichas que representan cuarenta y tantos; van muy retocadas y visten con una relativa elegancia ridícula” [*Cacatúas*, I, 7]; María la Trueno, el “tipo de fiadora bien alhajada y con mantón alfombrado” [*Cacatúas*, I, 6]; o Venancio, “tipo bastante achulapado. De esos de hongo y pelesán” [*Algeciras*, 1.º]. Más esmerado es el ejemplo de *Clara Luna*, donde se detalla a la perfección lo que se entendía por un bohemio:

El tipo de Marcos es el verdadero artista; un poco de melena, bigote a la borgoñona, perilla o barba puntiaguda, y su traje, viejo y raído, recuerda, en líneas generales, a los que visten los protagonistas de la ópera *La Bohemia*. Chalina vaporosa, pantalón abotinado de terciopelo o pana, etc., cuando se cubre, lo hace con un sombrero flexible de anchas alas. Lo que se dice, todo un pintor [I, 1].

En un primer acercamiento a su universo dramático, atendiendo a sus rasgos básicamente esquemáticos, podríamos pensar erróneamente en la facilidad para clasificar a todo el elenco que conforma su producción. Sin embargo, su delimitación es mucho más compleja en función de la amplia variedad de figuras que se aglutina en sus textos. En todo caso, y compartido con el género chico, conviene resaltar un denominador común: la pertenencia de sus personajes a los estratos más bajos de la sociedad, ya que están entresacados de lo popular e incluso de lo marginal [Romero Ferrer, 1993: 169]. Hábilmente, Salaün establece una correspondencia entre dichas figuras y los habitantes de la ciudad preindustrial, de ahí que remarque que los oficios y ocupaciones más

significativas de estas piezas breves son los propios de la urbe, tales como lavanderas, porteras, verduleras, aguadores, faroleros, guardias municipales, serenos, etc., y además tópicamente calificados (serenos parlanchines, guardias borrachos...). Frente a estas, apela a otras categorías profesionales que, a su juicio, apenas se representan y que, en el caso de incluirse, son caricaturizadas hasta el extremo. Ente ellas cita a mendigos, con poca participación, o a pescaderos y carniceros, prácticamente inexistentes a consecuencia de la falta de carne y pescado en la dieta de las clases bajas¹⁵. También resulta escaso el personal de las industrias y de las fábricas modernas, los sindicalistas, el clero, la policía¹⁶, etc. [1995: 203].

A propósito del juguete cómico, Deleito y Piñuela procedía a enumerar los que consideraba como tipos más habituales en los libretos de finales del XIX y años posteriores, entre los que destacaba al parásito hambriento, al gorrón ingenioso, al sablista, al cesante que se alimenta de ilusiones, a la patrona de la casa de huéspedes, al estudiante lleno de deudas, al tío venido de América, al viejo verde, al pollo tímido, a la niña cursi, a la mamá casamentera, al marido calavera que por echar una cana al aire cae en las garras de la mujer celosa, a la suegra irascible con el yerno infeliz, al artista bohemio, al arribista endiosado, al amigo solícito, al lugareño burdo, al catalán áspero y propagandista, al andaluz parlanchín y embustero, a la solterona romántica que busca un tardío amor, etc. [1946, I: 317-318]. Por su parte, Espín Templado, partiendo del sainete, incidía en su búsqueda de realismo y su preocupación por retratar con verismo a chulos, verduleras, sietemesinos, marqueses, cesantes, porteras, etc., que por un principio de verosimilitud hablaban conforme a la clase social a la que estaban adscritos o a su origen en la geografía española [1987c: 106].

A la hora de abordar los tipos y personajes dispersos en la producción de García Álvarez, podemos atender a muy diversos factores ya mencionados, como la profesión u ocupación, o la ausencia de esta, caso de los pícaros, frescos o mendigos; la condición social; la relación con otras figuras, como sucede con los esposos, las viudas, los novios, los padres, etc.; las deficiencias físicas y situaciones de invalidez; la edad; el sexo;

¹⁵ A pesar de no ser habituales, los mendigos sí se reflejan en las varias de las piezas de García Álvarez, llegando incluso a ocupar el eje central en alguna de ellas como *¡Todo está muy malo!* Con respecto a los segundos, precisamente el comienzo de *Los niños llorones* tiene lugar en una carnicería cuyos dependientes, la sobrina de la *señá* Engracia y Mónico, son los protagonistas de la historia de amor en la que se basa el enredo.

¹⁶ Excluyendo del término *policía* a todos los guardias urbanos y de orden público, tan frecuentes en el género chico.

etc. Dado que las posibilidades son múltiples, examinaremos independientemente algunos de los tipos más recurrentes o significativos de nuestro comediógrafo.

5. 4. 1. LA PORTERA

Omnipresente en todo inmueble, es sabedora de las pequeñas historias de sus inquilinos. Esto la hace portadora de gran cantidad de información que, por lo general, comparte con otros personajes, e indirectamente con el público. No es extraño que los humoristas hayan explotado a menudo aspectos como su locuacidad, su curiosidad y su amplio conocimiento de la vida del vecindario [Rebes y García Pavón, 1966: 146]. Por ello, los entresijos y miserias de este se convierten en su tema de conversación primordial. No obstante, siempre permanece en segundo plano e interviene moderadamente.

Precisamente gracias a los datos que posee sobre su entorno, García Álvarez hace de ella el personaje adecuado para dar comienzo a la acción, pues, mientras realiza sus quehaceres, aprovecha para comentar la situación y ponernos en antecedentes del argumento y de sus protagonistas. En estos parlamentos introductorios las porteras se revelan como cotillas y murmuradoras, pero sin descuidar sus faenas, como se aprecia en *La torta de reyes*, *El hurón* o *La casa de los crímenes*.

La portera suele ser una mujer de cierta edad, ataviada con un pañuelo a la cabeza y con unos zorros en la mano. Sus tareas son las de enseñar las casas en venta, recaudar el alquiler a los inquilinos, cobrarles recibos, limpiarles la casa, hacerles ciertas compras, etc. Aun siendo casi por definición un personaje femenino, podemos encontrar su réplica masculina, como es el caso de Lauro, que regenta con Genoveva la portería de *Gente menuda*. De todas formas, estos no se caracterizan en la misma medida que ellas.

La popular portera se agotó relativamente rápido como personaje debido a que se tipificó en demasía por su falta de variabilidad y su inmovilismo [Rebes y García Pavón, 1966: 146]. Esto explica que sea más asidua en las etapas iniciales de nuestro autor.

5. 4. 2. LA CRIADA

En torno a 1900, una de cada cinco personas en Madrid estaba dedicada al servicio doméstico, un total de cuarenta mil, de las cuales alrededor de tres mil doscientas eran mujeres¹⁷. Dentro de su profesión, las empleadas del hogar podían recibir desigual consideración en función de su actividad, siendo las llamadas *menegildas* o *fregatrices* las de menor estatus. Con todo, y pese a sus bajos salarios, eran puestos muy solicitados porque incluían el alojamiento y la manutención [Maíllo Salgado, 2007: 194].

La presencia en la sociedad de estas criadas o *chicas del servir*, tal y como las denomina Gómez Labad [1983: 100], las convirtió en personajes frecuentes de zarzuelas y sainetes¹⁸. A pesar de estar mayoritariamente integradas en las familias para las que trabajaban, no desperdiciaban oportunidad para criticarlas y, a la inversa, las señoras hacían lo propio con ellas. Aunque estas pugnas eran motivo predilecto en el teatro breve imperante junto con la sátira sobre el servicio que, insatisfecho de sus amas, cambiaba repetidamente de hogar [Espín Templado, 1992: 36], García Álvarez no se interesa en demasía por estos conflictos y se decanta por mostrarlas en sus obligaciones diarias, yendo a recados, limpiando, avisando de las visitas, sirviendo el café, etc. Solo ciertos atisbos críticos, más bien de individualismo y egoísmo, se perciben en piezas muy concretas como *El último Bravo*, donde uno de los criados, al recibir la noticia de que su señor tiene amnesia, temiendo las consecuencias de su enfermedad memorística, se inquieta más por los ocho meses de jornal que le debe que por la salud de este [I], o donde Emeteria y Domingo, tras enterarse del intento de suicidio del señor, se angustian por si ahora deben buscarse otra casa [I].

Al mismo nivel que las porteras, y desde su posición de personaje secundario, en ocasiones adquieren un valor introductorio, esto es, ponen de manifiesto datos básicos para la historia y aportan detalles sobre otras de las figuras todavía ausentes. En *Genio y figura*, el criado Manuel, ante el desorden imperante en la habitación, nos advierte de que su señor ha llegado a las tantas de la madrugada, adelantándonos que es un

¹⁷ Atendiendo a la propia configuración de la sociedad, la mayoría de los personajes pertenecientes al servicio doméstico de las obras de García Álvarez pertenece al género femenino, quedando el masculino en segundo plano, de ahí que nos refiramos por extensión a ellas.

¹⁸ A pesar de que la criada podría parecer aparentemente un tipo más apto para la literatura lacrimosa y con tintes reivindicadores que para la risueña, abunda más en esta última, donde el escritor, movido por su conciencia de hombre de clase, percibe el aspecto cómico e infrasocial de la criada y “deslumbrado por el barniz picaresco -fenómeno externo-, olvida la sustancia dramática del personaje” [Rebes y García Pavón, 1966: 156].

juerguista y un tanto irresponsable [I, 1]. Paralelamente, en *La catástrofe de Burgos*, los sirvientes apoyan las hipótesis de la hija del protagonista sobre el paradero de su padre, que no ha vuelto a casa como de costumbre, y dan las algunas pinceladas acerca de él [I, 2.º, 1].

Otra de las notas distintivas de las criadas es su procedencia de zonas rurales, para las que su venida a la ciudad se traducía en una escapatoria al analfabetismo y a la penuria, o de las clases bajas. García Álvarez no lo indica expresamente, sino que lo patentiza a través de las incorrecciones lingüísticas y los vulgarismos en su forma de hablar. Claro ejemplo es Pepa [*Palco*]. Otras tantas veces no lo pone de relieve en sus parcos parlamentos.

Con los electrodomésticos y otras modernidades, el servicio doméstico fue lentamente desapareciendo de la sociedad, y consecuentemente de las tablas [Gómez Labad, 1983: 109]. Conforme pasaban a ser trabajadoras por horas, con un mejor salario y una jornada que no se extendía a todo el día, se convertían en un tipo con fecha de caducidad [Rebes y García Pavón, 1966: 160].

Cercanos a las criadas y criados, no debemos olvidar a las nodrizas y niñeras, encargadas de cuidar a los niños de las señoras ricas. Su presencia era una manera de dar prestigio a la familia, pues quería decir que económicamente podía permitirse su contratación y tener descendencia. Las niñeras solían ser chicas muy jóvenes que criaban a los hijos de la señora, ya que en las clases pudientes no estaba bien visto que lo hicieran ellas personalmente [Maíllo Salgado, 2007: 194]. En todo caso, su proporción, en comparación con las criadas, es mínima en los libretos de nuestro comediógrafo, aunque deja constancia en alguno como *La muerte de Agripina*.

5. 4. 3. LA MODISTILLA Y OTROS OFICIOS FEMENINOS

Si el servicio doméstico fue una buena salida para miles de mujeres, otras tantas estuvieron empleadas en el taller como modistas. Dado que algunos han entendido esta ocupación como la primera profesión femenina de nuestra sociedad moderna, no es extraño que estas señoritas frecuentaran muchas de las piezas del momento. Señaladas

como hermanas menores de la *manola*¹⁹, las llamadas *modistillas* u *oficialas* fueron durante largo tiempo tipos vinculados del folklore madrileño cuyo nombre “se asociaba siempre con ideas de frivolidad, casticismo y salero” [Rebes y García Pavón, 1966: 144].

Estas jovencitas pizpiretas y alegres son muy abundantes en la producción de García Álvarez. Suelen mostrarse en su jornada laboral, realizando encargos varios ligados a la costura y evidenciando su capacidad de sacrificio, que viene reforzada por sus comentarios acerca de la faena. En *El iluso Cañizares*, Ufrasia alude a su larga jornada como modistilla, que le obliga a llegar a casa a altas horas. Preocupada por que sus hijos tendrán hambre [1.º, 2], no le queda más remedio que resignarse, pues piensa que es lo propio de su condición social baja²⁰ [1.º, 4]. Por su parte, las hermanas Rosa y Jacinta, modistillas de *El ratón*, ven entorpecidos sus quehaceres por la visita de Filomeno, y manifiestan reiteradamente su premura por continuar con sus responsabilidades. Mientras cosen, suelen entretenerse charlando o cantando para hacer más llevaderos sus ratos en el taller. También en *El fresco de Goya*, todas las oficialas se distraen y escuchan embelesadas la historia que cuenta el patrón de la sastrería militar para la que confeccionan [1.º].

Cercanas a ellas por desempeñar actividades de la misma índole hallamos todo un catálogo de lavanderas, aguadoras, planchadoras, pantaloneras, etc. No hay que olvidar que a estos tipos pintorescos se les otorgó preeminencia en el género chico en tanto que, de acuerdo con los problemas de higiene imperantes en la época, algunos eran utilizados en las zarzuelas como reflejo de la sórdida realidad [Salaün, 1995: 204]. *La casa de las comadres* resulta un buen ejemplo de la vida de estas mujeres, que desempeñan juntas sus tareas en el patio de la casa de vecindad donde habitan. Es habitual que tanto unas como otras salgan a escena en grupo e interpretando números musicales, como sucede en *El terrible Pérez* cuando Teresita, la modistilla, se persona seguida de todas sus compañeras y, disfrazadas para el día de Carnaval, comienzan a cantar²¹ [3.º, 2]. No

¹⁹ Los manolos y manolas eran personas de las clases bajas de Madrid que se distinguían por su indumentaria y por su carácter desenfadado.

²⁰ Ufrasia recrimina a su marido que ande metido en cosas de política y no se preocupe por trabajar y traer el pan para sus hijos. Ante esta situación, asume estoicamente que debe ser ella quien mantenga a su familia [I, 1.º, 4].

²¹ En realidad no solo las modistillas, sino mujeres con otras profesiones que hoy han quedado como castizas solían aparecer en escena formando coro y dando pie a la introducción de la música y el baile. Así sucede por ejemplo con las cigarreras, verduleras, planchadoras, aguadoras, etc. [Espín Templado,

obstante, pueden estar dotadas de una mayor individualización y ser protagonistas de aventuras sentimentales varias. Precisamente estos lances amorosos entroncan directamente con la ya citada idea de frivolidad que sobre ellas recae. Entonces, el oficio de modistilla queda en un segundo plano y actúa exclusivamente como pretexto para dotar a estas mujeres de un aire más castizo, como ocurre con la modistilla de *El terrible Pérez*, que se coloca por encima de sus compañeras y toma gran peso en el argumento al ser la víctima de los cortejos del fresco Pérez sin que se haga más hincapié en su labor de costurera. Por el contrario, otras veces es un mera información en la que no se incide, como sucede con la planchadora de *La niña de las planchas*, que sueña con ser artista, o la Teresita de *El hurón*, que durante toda la obra dialoga con el anciano apodado de esta forma sobre temas diversos sin que se vuelva a mencionar su ocupación.

5. 4. 4. LA VIUDA

Pese a que el prototipo de viuda defendido tradicionalmente por la literatura sería sea el de la plañidera, sumida en el llanto y vestida de negro riguroso, ya desde los Siglos de Oro la imagen de la viuda alegre frente a la mártir dolorosa es la preferida por la literatura jocosa. Esta línea mantenida hasta el siglo XX mostraba a una mujer que, sintiéndose liberada del yugo del matrimonio, se esforzaba por darse a la buena vida y sustituir al finado. En la realidad, por más que no se expresase abiertamente, la motivación subyacente a su comportamiento era casi siempre de naturaleza económica en tanto que sentía la necesidad de volver a casarse con el fin de solventar su estado financiero [Chevalier, 1982: 86-92]. En concomitancia con la solterona, cualquier hombre que a ella se arrimara era válido para saciar sus instintos [Rebes y García Pavón, 1966: 97].

La concepción teatral propuesta por el género chico entronca directamente con esta visión más festiva, y García Álvarez se posiciona en la línea cómica que dibuja una viuda que roza la frivolidad en su afán desmedido por conseguir de nuevo un marido. Su desparpajo queda patente en apodos como el de “viuda alegre” [*Torta*, 1.º, 2], o simplemente en sus actitudes. De entre todas ellas, especialmente superficial es Valeriana, tendera de *El arco iris* que, tras enviudar, gozó de varios amoríos y ahora mantiene una relación con Frutos, de ahí que Florentino le diga que no es una novicia [1.º, 3]. A pesar

1992: 33]. En otros casos se puede indicar simplemente que se trata de un coro de mujeres, sin especificar su oficio, como vemos en *El gran visir*, *La marcha de Cádiz* o *La luna de miel*.

de las intenciones livianas de muchas de ellas, en conjunto expresan su preocupación por salvaguardar las apariencias. Buen ejemplo de ello es Ambrosia. Apenada y afligida ante los ojos de todos, se persona cada día en el mausoleo donde reposan las cenizas de su esposo. Conforme transcurre la acción, sus criadas nos revelan que sus visitas a la tumba responden al deseo de coincidir con otro hombre que allí acude con asiduidad [Lafuente, I]. Con el fin de salvaguardar su reputación, se muestra esquiva con su pretendiente y se niega a darle un beso y a comprometerse con él en virtud de la castidad y el respeto a la memoria de su esposo, desmayándose incluso ante sus proposiciones [Lafuente, I]. Pronto las dotes interpretativas de la protagonista quedan al descubierto y al poco cae en los brazos de su amante para holgar del amor y comenzar a planear su futura boda [Lafuente, III]. Cuando se descubre que su marido no está muerto, y en contra de su voluntad, tiene la obligación de volver con él y dejar a su amado Lafuente, al que llega a proponer, en un arrebato de romanticismo, que se suiciden juntos [Lafuente, III].

Otra característica común de las viudas es su avanzada edad, comprendida entre los cincuenta y sesenta años, lo que no es impedimento para sus pretensiones amorosas. Algunas de ellas pueden tener descendencia ya casadera. Solo Virtudes Escalera podría ser más joven, o así lo deduciríamos al ser denominada por sus vecinos como la “viudita que habita en el principal” [Trompa, 1.º,1], o simplemente entenderse como un término cariñoso, un recurso para poner de relieve que todavía está de buen ver, o lo contrario, como un comentario irónico. Por otro lado, las prósperas finanzas de muchas de ellas contrastan con la idea de que a través del matrimonio pretendieran salir de una apurada situación económica. La señora enlutada de *El iluso Cañizares* vive en la penuria, dedicada a la mendicidad, pero casualmente es la única a la que no se le plantean lances amorosos. Del resto, se incide en su solvencia o directamente se omite su capacidad adquisitiva. Con todo, suelen confiar en la suerte de hallar un hombre más rico que les asegure una mayor comodidad. Por ello, Ambrosia acaba aceptando a Lafuente porque le cree un ricachón, cuando es un frescales que se aprovecha de ella y, mientras vende las posesiones de la mujer, le hace creer que las está enviando a su palacio de Venecia para justificar su desaparición [Lafuente]. En la misma línea Laura, que inicialmente no se interesa demasiado por Amílcar y desconfía de él al intuir que este solo persigue su dinero, no duda en abrirle su corazón en cuanto llega a sus oídos que es poseedor de una gran fortuna [Crímenes].

Uno de los mejores retratos de este personaje es el que se traza en *Las figuras de cera*. Su protagonista, con el simbólico nombre de Esperanza, es viuda y, pese a sus años, se considera a sí misma como una mujer deseable. Desesperadamente busca algún joven con el que entablar relaciones y piensa que todo el que a ella se acerca esconde una voluntad amorosa. Su imaginación e ilusión es tan extrema que está convencida de que cualquier día recibirá la carta de amor de algún caballero que beba los vientos por ella. Preparada por si se diera el caso, afirma tener la respuesta escrita y lista para mandar. Trágicamente, sus anhelos se frustran cuando, tras alimentar falsamente Perpetuo sus esperanzas y prometerle huir juntos, resulta ser víctima de un engaño. La imagen de la mujer en la escena final es demoledora: sola y burlada, aguarda con su maletita a Perpetuo para que escapen. Su estampa de vieja ridícula se acrecienta y nos conmueve hasta suscitarnos lástima.

5. 4. 5. LA SOLTERONA

Aunque a primera vista posean una tesitura inversa, las solteronas son personajes bastante parejos a las viudas, no solo en su configuración y atributos, sino en su afán desmedido por conquistar a un hombre, con la matización de que en ellas se acentúa el interés por marcar el contraste entre su realidad y la percepción que tienen de ella, lo que es explotado por los cómicos hasta la saciedad [Rebes y García Pavón, 1966: 101].

Por lo general viejas y feas, se figuran jóvenes y lozanas y rozan la ridiculez debido a esta dicotomía entre lo que son y lo que quisieran ser. Esto se refuerza con su físico y sus actitudes, más propias de adolescentes enamoradas que de señoras maduras. Adelfa es la “ridiculez hecha esperpento” [*Genio*, III, 17]; Clarita y Pilita, como ya leímos, se definen en la acotación como “tipo de señoras muy cursis y exageradamente redichas que representan cuarenta y tantos; van muy retocadas y visten con una relativa elegancia ridícula” [*Cacatúas*, I, 7]; y Filo, otra “vieja ridícula y retocada, para parecer joven, con un lunar en la mejilla izquierda que parte los corazones” [*Venus*, 1.º]. Más detalladas son las observaciones sobre Salomé, “una vieja verde y empolvada” que viste con “una falda corta de las llamadas *trotín*²² y blusa escotada, de color vivo y con manga corta. Lleva un sombrero con un pájaro y muchas flores. En la mano un pequeño

²² Este término referido a la vestimenta no viene recogido en el *DRAE*.

cabás. Trae un perro atado con un cordoncito” [*Conquista*, 4]. Por todos estos datos, imaginamos una especie de esperpento cursi.

La incapacidad para asumir su edad las conduce a vivir en un mundo de apariencias y a intentar negar lo innegable, el paso inexorable del tiempo. Los diminutivos con los que son apeladas Covita [*Mar*], o Clarita y Pilita [*Cacatúas*], denotan sus deseos de permanecer ancladas en una juventud ya caduca. Además, ellas mismas ocultan la evidencia cuando hacen revelaciones como las de Clarita, quien apunta que tiene 25 años y que, si en su carnet figura 48, fue por culpa de un lapsus del guardia que extendía el padrón [*Cacatúas*, I, 8]; o las de Salomé quien, estando acompañada de un joven, se ve humillada por un ciego y su lazarillo cuando estos le dedican una canción y alegan que es para ella y su hijo. Esto causa las réplicas inmediatas de la dama, que contesta enojada que ella es una joven soltera y, al proferir estas palabras, se maquilla con la polvera y adopta una pose presumida [*Conquista*, 6]. Tampoco son capaces de reconocer su falta de belleza y se sienten como verdaderas diosas que traen de cabeza a todo miembro del otro género. Si de Covita se había insistido precisamente en su fealdad, para ella no es en absoluto obvia, y considera que arrebató a todos los caballeros, que se pelean constantemente por su amor. Es más, se lamenta de haber nacido hermosa, ya que de lo contrario no se vería en esta tesitura [*Missisipi*, 15]. En el caso de Salomé, ella se mueve con enorme coquetería, lo que agrada al pueblerino que la corteja, quien, cegado por no haber tratado antes al género femenino, solo tiene palabras agradables para la dama y resalta su escote, su frescura, el atractivo de sus curvas, etc. [*Conquista*, 5].

Otro rasgo común es la prosperidad económica que las respalda, lo que las convierte en blanco de los espabilados frescales que pueblan las obras de García Álvarez. Mientras que muchas no reparan en este elemento como detonante para que el sexo opuesto se aproxime a ellas, no lo asimilan del todo. Son significativas las palabras de Carola al respecto, quien, cegada de amor, no pone en tela de juicio las intenciones de Larrea hacia ella:

CAROLA.-Pues bien, Paco de mi alma; yo he permanecido soltera hasta ahora, porque jamás creí que un hombre pudiera enamorarse de mí como tú lo estás. Toda mi vida pensé que mi fortuna sería únicamente el punto de mira en donde pondrían el ojo todos los hombres que me cortejasen; pero llegaste tú, un poco tarde, eso sí

LARREA.-Jamás es tarde si la boda es buena, digo, si la dicha es buena; ¡caray, que no sé lo que me digo, me atontolinas, Carola!

CAROLA.-Pero llegaste tú, como te lo digo, y no sé qué vi en tu cara, no sé qué imán tenías en tu rostro, que me atrajo y pensé: Paco me quiere, Paco se ha enamorado de mí [*Larrea*, I, 11].

El fin de la solterona es tan poco afortunado como su propia presencia. Está abocada a no satisfacer sus deseos y quedar abandonada y, de alguna forma, burlada y vilipendiada. En piezas estructuradas en más de un acto y con un mayor desarrollo de la trama, algunas consiguen salvar temporalmente su situación gracias al matrimonio. Sin embargo, este no es más que una farsa apoyada en el engaño y la falta de sentimientos. En *Larrea* y *Lamata*, la dulce Carola y Larrea contraen nupcias en el primer acto. En los siguientes, la amabilidad y el cariño de la mujer se tornan en autoritarismo y orden para el nuevo cónyuge. Larrea, quien estaba dispuesto a gozar del dinero de su esposa, incapaz de soportar su nueva condición, decide urdir una trampa para que parezca que ella le está siendo infiel y acabar con la relación. Pronto Carola descubre sus tretas y participa en darle su merecido sin ningún tipo de deferencia ni pena hacia él. Diferente es el caso de *Las cacatúas*, donde Rodolfo logra que Clarita confíe en sus propósitos y admita casarse con él. Pronto desenmascara al mentiroso y, muy dolida, lo echa de casa. En las últimas escenas recapacita y, no contenta con volver al celibato, decide perdonarlo. Rodolfo admite quedarse con ellas. Ahora bien, debemos entender la postura de Clarita como un acto de egoísmo, pues es consciente de que no hay otra salida para erradicar su soledad, y no tanto de generosidad hacia él.

5. 4. 6. EL GUARDIA

A lo largo del siglo XIX, uno de los problemas fundamentales de Madrid era el de la inseguridad callejera. La ciudad se había vuelto peligrosa y la delincuencia estaba a la orden del día. Por esta razón, los autores se afanaron en mostrarnos no solo toda la estirpe de maleantes y ladronzuelos, sino las fuerzas que los combatían, es decir, los guardias. Por ello, “los tipos de los guardias municipales o de los serenos, simpáticos pese (o gracias) a sus defectillos humanos, configuran un espacio social campechano y familiar que oculta realidades más complejas” [Salaün, 1995: 205]. Para Espín Templado, los guardias, junto con los serenos, son figuras muy caricaturizadas y desprestigiadas, a las que no les falta nunca un toque humorístico simpático [1992: 40].

Puede decirse que los guardias constituyen un colectivo apenas individualizado y como consecuencia casi nunca responden a un nombre propio y permanecen frecuentemente en el anonimato, exclusivamente designados de manera genérica por su profesión. Solo en alguna ocasión sí se identifican, bien sea en la lista de *dramatis personae* o a través de sus propios parlamentos. Bermúdez [*Villapierde*], Raimundo y Eufrasio [*Concurso*], o Toribio y Matías [*Luna*] son buena muestra de ello. Más curioso es el procedimiento para referirse a ellos en *Historia natural*, donde irónicamente son “dos leones”, animales símbolo de una valentía y fiereza de la que carecen. Coloquialmente, los guardias eran apodados *guindillas* [Espín Templado, 1992: 40], dato que nos sirve para comprender las quejas de Matías Pepinillo, quien protesta enérgicamente por el error que muchos cometen con su apellido, perteneciente también al mundo vegetal, al intercambiarlo por el de “Guindilla” [2º, 4].

Entre las variadas posibilidades, los guardias más habituales son los municipales y los de orden público. Constantemente en este teatro breve se alude a su origen gallego [Anónimo, 1920i: s.p.], que en el caso de nuestro autor suele indicarse con medios lingüísticos como la cerrazón supuestamente inconfundible de esta región y no especificarse como tal. De este modo, la conversión de la letra *o* en *u* es suficiente para justificar su origen galaico en piezas como *La primera verbena* o *El pobre Valbuena*, entre otras. No obstante, su procedencia puede quedar indeterminada y su pronunciación no informarnos sobre este aspecto. Raro es el caso del guardia de *Los presupuestos de Villapierde*, que dice venir de Jaca [2.º, 6].

La presentación de los guardias se realiza en términos negativos en tanto que son definidos como brutos, maleducados, gorriones u holgazanes. Excesivamente tipificados, “toda la gracia que el teatro ha extraído al guardia, estriba, pues, en hacerle hablar en gallego, en hacerle tomar muchas copas y no pagar ninguna, en hacerle hablar mal de la política, en hacerle echar pestes cada vez que tiene que prestar servicio y en hacerle un tipo ordinario, soez, y repulsivo” [Anónimo, 1920i: s.p.]. Para González Marín, su actitud quedaba resumida en la expresión “Y ahora qué hacemos, tú. –Pos *daremus* otra vuelta a la manzana”, que se recogía en *La verbena de la Paloma* [2003: 11].

Muchos de los rasgos mencionados se ponen de manifiesto en *Historia natural*. En esta revista, los dos guardias de orden público dialogan sobre sus cometidos y se quejan de la concepción que pesaba sobre ellos. Dicen encargarse de perseguir y captu-

rar criminales, y, por más que la gente los tilde de vagos, ellos lo niegan, pero sus palabras los delatan cuando afirman que si un delincuente les da dinero, le dejan marchar, o que si alguno se escapa, no van detrás de él para evitar que les pueda dar una torta [2.º, 6]. Igual de degradantes son los retratos que se muestran en *Concurso universal*, donde su preocupación radica en que algún inspector les encuentre sin hacer nada [1.º, 1], o en *La luna de miel*, donde el conductor del tranvía les requiere su intervención para que reprehendan a un viajero que está fumando en el vagón y los dos guardias hacen caso omiso y justifican su actitud, diciendo que no están de servicio y que no es su competencia, respectivamente [3.º].

Por su parte, en *El iluso Cañizares* o *El verdugo de Sevilla* se ahonda en otro ingrediente consustancial a este personaje, su gusto por el alcohol. Así, en la segunda, se advierte que el municipal “llega con la teresiana ladeada y una cara de borracho que asusta” [II]. En *La Venus de piedra* se pone de relieve su falta de moralidad, de ahí que no tengan inconveniente en dejarse sobornar. Ante la celebración de los carnavales, los guardias controlan el buen desarrollo del desfile en la calle. Por este motivo, llaman la atención de uno de los concurrentes porque aún lleva la máscara y ya está cayendo el día. Su severidad inicial se torna en amabilidad y permisión a cambio de unas monedas, argumentando que como guardia municipal no puede cogerlas, pero sí como padre de familia [2.º].

Excepción constituye el guardia de *La gente seria*, que no es ridiculizado por su pereza o cobardía. Raramente, su talante es feroz y su capacidad para imponerse se deduce desde su fisionomía de “un guardia que mete miedo por lo inflexible” [7]. Junto a él, Severiano, que “viste de agente de policía urbana (capote). Cara exageradamente grave. Un bigote corto y espeso”, y con una serie de tics y manías, como la limpieza compulsiva de todo lo que encuentra alrededor, que son los que le aportan la nota cómica precisa [9].

La función del guardia en los libretos de García Álvarez es siempre accesoria. Nunca adquiere protagonismo y se limita a escenas muy contadas en las que se resaltan sus posibilidades cómicas. Otras veces solo contribuye a la ambientación o participa con seriedad para poner calma ante los conflictos que alteran el orden público. Tal es el caso de los guardias de *Sombras chinescas*, quienes se personan para controlar una pelea

[6.º,1]; de *La boda*, donde en el cuartelillo interrogan a los invitados de un enlace [3.º, 1]; o de *El cuarteto Pons*, que acompañan silenciosos al inspector de policía [1.º,1].

5. 4. 7. EL SERENO

Tipo castizo donde los haya, ha de ser considerado como imagen de toda una época debido a su constante transitar por las calles de la ciudad. Tanto su origen, que suele ser gallego o asturiano, como sus escasas ganas de trabajar son equiparables a las de sus hermanos los guardias. Lógicamente, su aparición se reduce a las escenas nocturnas, puesto que no entraban en acción hasta que caía la tarde [Espín Templado, 1992: 38]. Además, se trata de un personaje familiar y cercano, conocedor de las andanzas de todo el vecindario [Gómez Labad, 1983: 122] y, en este sentido, concomitante con la portera. Curiosamente, y en contra de su nombre, puede aparecer ebrio. De él sobresale también su vagancia, su ineficacia y su disposición a criticar al gobierno [Espín Templado, 1992: 38].

Pese a la popularidad de este personaje en la vida del momento y en los libretos cómicos, no es tan corriente en la producción de García Álvarez como cabría esperar. Con todo, piezas como *La escala de Milán* se recrean en su figura con detenimiento. En ella se establece un curioso retrato de los serenos en el que se resaltan los rasgos señalados y se añaden algunos más. Sobre las tablas dos serenos, en medio de la noche y con poco que hacer, pasean sin rumbo mientras ojean ociosos las páginas de *El Imparcial* y leen el serial que se publica en ellas. La situación da pie a que charlen sobre las puertas que ya han abierto esa noche, y en general sobre el vecindario, haciendo hincapié en los líos amorosos que en él tienen lugar. A raíz de lo observado, su conclusión es que ninguna mujer es digna de confianza. En su charla queda más que patente un acento galaico que denota su ascendencia. Aunque dicen llamarse Manuel y Ramón, apuntan que estos no son sus nombres verdaderos y justifican su utilización alegando a que es la denominación representativa de todos los serenos, dado que eran lo suficientemente sencillos como para que el vecindario los recordara con facilidad. A todo lo anterior, hay que sumar su simpleza, que se desprende de parlamentos tales como el de Ramón, quien comenta que se casó porque tuvo un niño cuatromesino, y que más tarde se enteró que el hijo era de otro [I].

5. 4. 8. EL MENDIGO

Los autores de finales del XIX y principios del XX fueron gustosos de mostrar en sus textos todo tipo de espacios callejeros, no solo para exhibir instantes festivos, sino con el fin menos pretencioso de reflejar la cotidianeidad de los españoles. En este sentido, no eludían elementos y personajes poco amables tales como el conjunto variopinto de figuras que poblaban las calles.

Los mendigos encabezan este colectivo. Postrados en su mayoría en las puertas de las iglesias, como vemos en *La boda* o en *Las buenas almas*, aguardan la misericordia de las almas pías que acuden a misa. A pesar de su sórdida y desventurada existencia basada en la limosna y la caridad de los más pudientes, García Álvarez recrea su miseria desde una perspectiva cómica que oculta su tragedia vital, y la apariencia festiva encubre el fondo amargo subyacente y evita que esta realidad social se explicita fielmente. Como apreciamos en sus escritos, la indigencia es más que un estado para estos necesitados, casi un oficio en el que se requieren habilidades concretas y un arte en el que pueden adocrinarse. La máxima que rige su comportamiento es la de sacar tajada de allá donde se pueda hasta agotar toda posibilidad. Se sitúan en un nivel paralelo al de pícaros y frescos, que también que se aprovechaban de la buena voluntad de sus conciudadanos, y se asemejan a los personajes lacrados por alguna tara física, ya que con asiduidad simulan los defectos de estos tipos para generar una mayor compasión. Si los protagonistas de *¡Todo está muy malo!* relatan con detenimiento que han fingido ser cojos, tuertos o tener las piernas hinchadas, más completa es la historia que Casimiro le narra a su amigo Serapio sobre sus tácticas para beneficiarse de la mendicidad:

CASIMIRO.-Mira, yo estuve cuatro años en los Jerónimos enseñando un brazo que era una batuta y con un letrero que decía: “Manco de anemia local”, y había días que me iba a casa con cuarenta pesetas

SERAPIO.-¡Vaya una canonjía!

CASIMIRO.-Después me dediqué a los accidentes y a los atropellos y me hice de oro.

SERAPIO.-Escucha. ¿Y cómo te las componías?

CASIMIRO.-Nada; veía venir un automóvil, me ponía cerca de él, lo dejaba pasar y en seguida ¡zas! Me tiraba al suelo dando vueltas. Es claro, la gente comenzaba a gritar ¡que lo ha atropellao!... Aquello excitaba la compasión, y uno dos reales, este treinta céntimos, aquel dos gordas, pues había tardes que regresaba al domicilio perdido de barro, pero con cuatro duros en la faltriquera.

SERAPIO.-Para esas inventivas eres mágico.

CASIMIRO.-Oportunista y nada más. El explorar la actualidad da siempre muy buen resultado. Que llega la Nochebuena, pues me pongo un rótulo que dice: “Ciego de nacimiento”. En Carnaval me coloco un antifaz y un cartel en el que se lee: “Duque vergon-

zante venido a menos y desriñonado del polo”. En Semana Santa, pido diciendo: “Tened compasión de este desdichado que está hecho una carraca”. Y otras veces soy gotoso de un naufragio, tísico de la caída de un biplano, etc., etc. Ahora llevo este cartelito, porque me subvenciona el empresario del Apolo, y todas las noches me planto en la puerta Trianon y pido con voz lastimera, diciendo: “Ciego de una película de cuatro mil metros”. (*Ríe Serapio.*) Hay que ir con las corrientes modernas, Serapio [*Remolino*, I].

Estas figuras, tan desarrapadas como grotescas, por más que suelen ocupar una posición secundaria en la trama, pueden alcanzar papeles centrales. Valga como ejemplo *¡Todo está muy malo!*, donde la acción gira en torno al tema de la mendicidad.

5. 4. 9. EL CIEGO, EL COJO, EL SORDO Y OTROS DISMINUIDOS

Caracterizados en base a sus condiciones físicas, ciegos, sordos y cojos resultan figuras recurrentes en los dramas de García Álvarez. Nuestro autor se afana en recalcar las limitaciones de estos disminuidos, quienes tenían sus antecedentes en los entremeses del Siglo de Oro y los sainetes dieciochescos, nunca de forma casual, consciente del valor cómico que poseían y que podía explotarse en la escena, de ahí que, en exceso, algunos acumulen más de un defecto e incrementen sus rasgos grotescos. Es el caso de uno de los comparsas de *El gran visir*, que es sordo y cojo, con la consiguiente falta de capacidad, tan necesaria en su tesitura, para seguir el ritmo de la música, por lo que no sabe ni cuándo debe intervenir ni en qué instante debe dejar de hacerlo; o Chaparro, que es sordo y mudo [*Alegría*].

Según Romero Ferrer, los ciegos solían incorporarse al reparto para el lucimiento de determinados actores que, además, podían interpretar otros papeles en la pieza. Su carácter circunstancial se explicaba en función de la concepción del espectáculo teatral como entretenimiento. Sin embargo, su tradición literaria se remontaba a mucho más atrás. La imagen de este como recitador de romances pertenecía ya al ámbito de la literatura de cordel²³. Estos ciegos comerciaban con impresos reducidos en tamaño y precio, pues así lo exigía su condición de errantes. Más evolucionado, el invidente decimonónico adquiría cuatro tareas esenciales: cantor religioso y de responsos, vidas de santos, etc.; contador de historias y crímenes truculentos; defensor de las libertades o

²³ Los ciegos solían repartir estos pliegos sueltos en los que se contenían poemillas o composiciones varias. Para un acercamiento a la literatura de cordel, consúltese el clásico ensayo de Julio Caro Baroja [1968].

del rigor absolutista, atendiendo a los sucesivos cambios políticos; o declamador de romances [1993: 202-203].

Ya en el marco del género chico, al margen de su historia previa, García Álvarez no se interesa demasiado por sus reiteradas particularidades. De este modo, no se descubre como portador de relatos, ni literarios ni religiosos ni políticos, sino como un personaje jocos y asociado normalmente a la mendicidad. Conforme a su imagen habitual, puede acompañarse de un lazarillo, como en *La primera conquista* o *Gente menuda*. Su *modus vivendi*, en tanto que ser marginal, se basa en la caridad de la gente, tal y como pone de manifiesto en sus diversos parlamentos. Otros guardan cierta relación con la música, al tocar y cantar, siempre para conseguir el beneplácito y la piedad de los transeúntes, o ejercen de vendedores de lotería. No faltan tampoco los fingidos ciegos, como Casimiro y Serapio [*Remolino*], quienes utilizan como estrategia su supuesta ceguera para lucrarse de los demás.

Con respecto a los cojos, menos frecuentes que los anteriores, son muy productivos desde el punto de vista de la proxémica con la exageración de sus movimientos, como le ocurre a Casimiro [*Alegría*], quien incitaría a la hilaridad por el desacompañado desfile junto a sus compañeros. Por otro lado aparecen los mudos, aun menos abundantes, cuya gracia radica en el lenguaje o, más bien, en los medios que ponen en juego para suplirlo. Paradójicamente, el mudo Melquiades es el encargado de anunciar a los demás la buena noticia de que les ha tocado la lotería únicamente con sus sonidos guturales [*Remolino*]. Al final, este *cotorra*, apelativo con el que es denominado, logra hacerse entender gracias a su peculiar sistema y apoyándose en los gestos. En el caso de Chaparro, el sordomudo de *La catástrofe de Burgos*, la estrategia consiste en escribir en una hoja todo aquello que quiere decir y dárselo a leer a los demás. En paralelismo con los mudos, encontramos a los tartamudos. Como consecuencia de un “susto hereditario”, esto es, un susto que le dieron a su padre, el ilógico problema de Marcelino es la dificultad en la dicción en determinados momentos. Para mejorar, toma unas pildoritas recetadas por el médico que le facilitan el habla, siempre y cuando no abuse de ellas, o de lo contrario alcanzaría demasiada rapidez y no le comprenderían [*Riña*, I, 4]. Su atrancamiento, ridículo ya en origen, mejora con el cómico remedio de meterse una piedrecita en la boca [II, 2].

Mención aparte merecen los sordos, quienes constituyen un filón a la hora de provocar situaciones absurdas. Igual que sus precedentes, estas se sustentan en el lenguaje y en el equívoco que se plantea ante la incapacidad de percibir lo que les dicen. De nuevo nos hallamos con incongruencias como la del contradictorio músico que reconoce tocar “de oído” [*Alegría*, 2.º, 1] entre otras. Su defecto físico se pone de relieve cuando, no descifrando el mensaje, contestan cosas ajenas a las que se les pregunta, como el jardinero Riego [*Frutos*]; o cuando ellos mismos revelan su incomprensión mediante la repetición continua de términos como “¿eh?”, casos de la portera Claudia [*Torta*] y Enriqueta [*España*], o con otras variantes como el “¿qué pasa?” de Orejón, quien posee un nombre muy llamativo para su condición [*Madrid*]. En la otra cara, la gente que charla con ellos se topa con auténticos obstáculos y se ve obligada a reproducir sus parlamentos una y otra vez, lo que conduce a momentos de gran regocijo. Buena muestra es la escena en la que Cipriano pide fuego al sordo Cantalejo y, tras elevar la voz considerablemente y llegar a gritar, siembra el pánico en los presentes, que piensan que efectivamente hay un incendio [*Cacatías*, I, 10].

5. 4. 10. EL CESANTE ²⁴

Ante la pobre industrialización de la España del siglo XIX y la consiguiente falta de actividades económicas propias de la pequeña burguesía, se produjo un cuantioso aumento en el número de ciudadanos de clase media que se vincularon al Estado como personal de la Administración Pública. La estabilidad de estos puestos funcionariales era solo aparente, pues a menudo estos trabajadores acababan en la cesantía. Aunque fueron englobados dentro de las clases pasivas y percibían una especie de pensión privilegiada, lo cierto es que su condición fue relativamente precaria hasta que, en 1918, Maura estableció una Ley de Funcionarios, el llamado Estatuto Maura, que suprimía la cesantía política. Esta era la causa fundamental por la que un empleado del Gobierno podía quedar en la calle²⁵, ya que con el bipartidismo, la llegada de un nuevo partido

²⁴ Para el estudio de este personaje resulta de muy interesante lectura el artículo de Albuera Guiraldos [1990], que desde una perspectiva histórica hace una minuciosa descripción de las causas y tipos de cesantes y su reflejo en la literatura.

²⁵ En su estudio, Albuera Guiraldos señala diversos modelos de cesantía: política, disciplinaria, por reforma o reducción de plazas y por conveniencias del servicio [1990: 47]. En el caso de García Álvarez, y

solía implicar el despido de muchos de estos cargos para colocar en su lugar a otros de ideas más afines o simplemente más cercanos a los dirigentes. Las influencias y el enchufismo eran por tanto determinantes. Con todo, pertenecer al cuerpo del Estado no era una gran ventaja debido a su sueldo ínfimo, pero aportaba cierto respeto social, sobre todo porque solían vivir por encima de sus posibilidades y aparentar [Albuera Guirnallos, 1990: 45-48].

La humilde figura del cesante fue un buen caldo de cultivo para los escritores cómicos, que se cebaron con ella hasta la crueldad²⁶, siendo deficientemente compasivos de acuerdo con el propio carácter español, proclive a reírse de sus miserias [Rebes y García Pavón, 1966: 119-120]. Desde que empezó a desarrollarse la comedia de costumbres hasta los primeros años del siglo XX, era rara la obra teatral cómica que prescindiera de él. Generalmente ataviado con ropas antiguas, humildes y deterioradas, contaba sus penas a cuantos se congregaban a su alrededor, insistiendo en datos como su inanición y otras penurias que le acechaban. Su nueva condición es la que le empuja a intentar dar un sablazo a quien sea, reconvirtiéndose en ocasiones en astuto pícaro o sagaz fresco en busca de mujeres a las que engañar. Su apellido suele ser ramplón: Pérez, Rodríguez, Fernández o González, acorde con su vulgaridad [Anónimo, 1920i: s.p.].

A pesar de la convención por la que viene marcado este personaje, y a propósito de uno de los libretos de nuestro comediógrafo, la prensa de la época alababa cierto mérito en su configuración:

Los autores de *La Marcha de Cádiz* -el malogrado Celso Lucio y el graciosísimo García Álvarez- supieron dar notable novedad al tipo del cesante. Le llevan a un pueblo, enamorado de la hija del señor alcalde, y le obligan, quieras que no, a pasar por un músico que el Ayuntamiento ha contratado para reforzar con su clarinete los instrumentos de la banda municipal e interpretar durante las fiestas el famoso pasodoble de la zarzuela *Cádiz* [Anónimo, 1920i: s.p.].

Las peripecias que le ocurren son de lo más cómicas y, supuestamente motivadas por el amor, esconden el verdadero deseo del protagonista: salir de la miseria en la que

en general del género chico, la que más se refleja es la primera, ya que daba pie a hacer cierta sátira sobre los líderes del bipartidismo.

²⁶ Nos parece significativa la frase utilizada por Rebes y García Pavón al apuntar que esta mofa sobre los cesantes no era sino otra forma de ridiculizarse a sí mismos, y que dejaba ver la capacidad de autoburla de los españoles, manifiesta ya desde la novela picaresca: “España entera se reía de los cesantes. La España de los cesantes se reía de sí misma” [1966: 119].

se encuentra. Por ello, este se persona en Cabezón de Arriba en busca de Filo, su mejor baza, quien le había prometido matrimonio y, sobre todo, buenos cocidos y comidas. El contraste entre el ingenio y habilidad de Atilano, habitante de la corte que, en medio de la bobería e ingenuidad de los pueblerinos que le rodean, contribuye a subrayar la vertiente burlesca del personaje [Versteeg, 1998: 404]. Su presencia y actuación escénica se corresponde con la tradicional: botas rotas y figura lamentable, así como un afán desmedido por comer que le lleva a no rechazar nada de lo que le ofrecen, a robar garrañadas o a coger bizcochos de una bandeja aprovechando cualquier descuido.

Si algo caracteriza a casi todos los cesantes es la referencia a su propia cesantía y a los puestos desempeñados. Atilano afirma haber sido empleado de la Deuda [*Marcha*, 1.º, 7]; Pantaleón trabajó en Hacienda, en lo Contencioso y en el Tribunal de Cuentas, y hace cuatro años que le echaron [*Historia*, 3.º, 2]; Pérez perteneció al ministerio de Hacienda [*Perro*, 7º]; Felipe lleva ya un año en espera de su reposición [*Torta*, 1]; y Onesífero España relata todo su historial de forma más detenida:

Fomento, ocho meses. Buena conducta, querido de mis jefes. Quedé cesante para que cubriera la plaza un sobrino de Canalejas. Hacienda, cuatro meses, conducta inmejorable, querido de mis jefes, quedé cesante para que cubriera la plaza un pariente de Villaverde [...] Estado, nueve meses, conducta superiorísima, querido de mis jefes. Quedé cesante para que cubriera la plaza un ayuda de cámara de Almodóvar [*España*, 24].

Sus palabras no dejan duda sobre las razones de los cambios en su destino y dan fe de su actual coyuntura, que parece aceptar con resignación. En particular, el personaje de Onesífero España responde al arquetipo perfecto de cesante, no solo por su devenir en el Estado sino por su estampa lamentable, todo un *desarrapado* con un enorme *siete* en el pantalón [1]. No obstante, su final es esperanzador. A lo largo de toda la pieza busca ansiosa e infructuosamente la ayuda de un tal Blanco, amigo de la infancia ahora convertido en político, para que lo restituya en su cargo anterior. Al término de la misma, y tras toda una historia con unas cartas y un marido celoso, consigue la ayuda necesaria para poder solventar sus males. El esposo celoso, creyendo en la equivocación que había cometido al desconfiar del pobre individuo, que en realidad sí era el culpable de todo cuanto acaecía, le compensa ofreciéndole una nueva ocupación.

En torno a los años veinte su importancia decreció, pues “el clásico tipo del cesante abandonó el teatro en el mismo momento en que los ministros, con muy plausible

acuerdo, suprimieron las cesantías y decretaron la inamovilidad de todos los funcionarios públicos. Ya no había para qué sacarle a las tablas, so pena que se tratase de exhumar sus gloriosas cenizas en alguna obra de corte antiguo. Sin embargo, ya que no el cesante, en la aceptación vulgar de la palabra, quedó el desocupado -por vagancia voluntaria o por necesidad obligada- y ese continúa impertérrito sobre el tinglado de la farsa, resistiendo valerosamente la competencia que le hacen otros personajes de más novedad, aunque de menos verosimilitud” [Anónimo, 1920i: s.p.].

5. 4. 11. EL FRESCO

Tipo del teatro cómico y príncipe del astracán [Rebes y García Pavón, 1966: 190], ha de contemplarse como heredero del pícaro, del tenorio y, más contextualizado, del cesante sablista decimonónico [Fuente Ballesteros, 1985: 34]. El género chico bebe de estas tradiciones y crea un personaje renovado que agrada sobremanera a sus adeptos por sus dotes cómicas. Mientras que algunos encuentran rasgos de él ya a finales del siglo XIX [Rebes y García Pavón, 1966: 189], para otros su primera aparición tiene lugar en 1902 en el juguete *Los hijos artificiales*, escrito por Joaquín Abati y Francisco Reparaz sobre un pensamiento alemán. Estrenado en la Comedia para la Nochebuena de dicho año, exponía los innumerables desequilibrios realizados por un señor para lograr engañar a su esposa y gastarse alegremente su dinero²⁷. No obstante, este boceto inicial no tomaría consistencia hasta *El terrible Pérez* o *El pobre Valbuena*, fruto de la habilidosa unión de García Álvarez y Carlos Arniches, que abrieron camino a toda la escuela de frescos posterior [Anónimo, 1920i: s.p.]. No es banal, pues, que sea uno de los tipos que goza de mayor estima entre todos los que se recogen en la producción de nuestro comediógrafo.

Si bien Ramos [1966], Ricardo de la Fuente [1985] o Ríos Carratalá [2005a] vertían sus halagos sobre el fresco dibujado por la unión de García Álvarez y Arniches, Conde Guerri elogiaba a este “pícaro moderno” en las comedias de Muñoz Seca, donde, según la estudiosa, se sucedían “en retahíla”, con una imprescindible caracterización

²⁷ Casi una década después, en 1911, estos mismos comediógrafos probaron suerte en el Lara con una pieza de corte muy similar, *Tortosa y Soler*, donde un hombre, con el fin de guardarse las espaldas por si su esposa le sorprendía en alguno de sus lances amorosos, inventaba que andaba por Madrid un caballero muy parecido a él.

escénica y haciendo gala de un lema tan evidente como el de “hay años que no se tiene gana de hacer nada” [1986-87: 33]. También Tejada Peluffo hacía sus consideraciones al respecto y resolvía que este tipo era consustancial al astracán²⁸, cuya paternidad atribuía al gaditano Muñoz Seca. Más benevolente para con nuestro autor era la alusión a que el fresco “habla como los seres de García Álvarez pero piensa como los de Muñoz Seca”, con la que se delimitaba la función de cada uno de los dos en su confección [1988: 146]. Por su parte, Rebes y García Pavón, relegando a García Álvarez, exaltaban el papel creador tanto de Arniches como de Muñoz Seca en base al amplio número que ambos crearon y calificaban a los de Muñoz Seca como “magníficos personajes de figurón” [1966: 189]. Ahora bien, pese al olvido al que muchos han sometido a nuestro comediógrafo, creemos que no debe pasarse por alto el hecho de que Arniches y Muñoz Seca nunca colaboraron juntos y que, por tanto, García Álvarez, punto de conexión entre estos dramaturgos que se reparten el ingenio de este tipo, tuvo que contribuir en algo a su gestación y desarrollo.

Establecer una definición concreta del fresco se convierte en tarea ardua por ser uno de los estereotipos más rico y mejor perfilado de todos los que se asoman al género chico. La novedad que aporta frente a otros radica en que, aun en calidad de antihéroe, ocupa un lugar preferente en las tramas, lo que implica un cambio muy significativo en la óptica que se trasmite sobre la vida, primando así la estética del revés propuesta por Bajtín. En palabras de Romero Ferrer, se “pone a los antihéroes del mundo inferior, del subsuelo de la sociedad no como mero coro acompañante de los amos o de unos personajes ennoblecidos literariamente, sino ocupando con aplomo el centro del tablado” [1993: 175].

Su capacidad cómica es innegable, de ahí que “suele hacerse simpático desde que pisa la escena. Va siempre envuelto en un gran prestigio de hombre hábil, ingenioso, locuaz y atractivo. Y valiéndose de él, comete siempre las mayores demasías, explotando a medio mundo y burlándose del otro medio, sin que haya nadie a quien no causen risas sus inauditos desafueros” [Anónimo, 1920i]. Precisamente sus carencias materiales y económicas agudizan su astucia y, consecuentemente, le llevan a situaciones

²⁸ En sus reflexiones acerca del sainete, Barce incidía en que la figura del fresco, que además aparecía tardíamente como protagonista, no era propia de ese género que analizaba, sino del juguete cómico y el astracán, y razonaba que un personaje de estas características quedaba fuera de la trama sentimental y del objetivo del sainete, que no era ni hacer reír ni satirizar, sino “presentar rodeado de comicidad y pintoresquismo popular un argumento muy sentimental” [1995: 235].

límite de gran efecto. La clave reside en el contraste entre lo que aparenta ser y lo que realmente es, en el descaro de sus mentiras y la condición de estas mismas [Rebes y García Pavón, 1966: 189]. Su extracción social es con frecuencia baja, cosa que no le impide asumir otros escalafones que encajan mejor con el argumento [Conde Guerri, 1986-87: 33]. Este desvergonzado siente además una profunda alergia hacia el trabajo, innecesario en virtud de las estrategias puestas en práctica para salir adelante, preferiblemente indemne [Rebes y García Pavón, 1966: 189].

A pesar de la falta de claroscuro psicológico que Rebes y García Pavón observan en él [1966: 189], nos encontramos ante una figura polifacética gracias a los rasgos que acumula de personajes muy dispares, en especial del pícaro, del que toma la recurrencia al engaño para holgar del placer y vivir a costa del prójimo. Ahora bien, no todos los estudiosos se detienen en un aspecto que a nosotros nos parece primordial y que, a su vez, lo aleja del simple rufián: su *tenorismo*. El fresco es, como se menciona en reiteradas piezas, *un calavera*, siempre dispuesto a la conquista amorosa y a disfrutar de cualquier mujer que se cruce por su camino, y con una edad ya avanzada que le hace rozar lo ridículo al tiempo que potencia sus dotes cómicas.

Al margen de las pinceladas que hasta el momento hemos aportado, quizás el retrato más acertado y completo sobre él sea el de Torrente Ballester, quien supo captar ese talante que dota al fresco de un carisma peculiar. De sus palabras se infiere que el fresco no es necesariamente un cínico. La pobreza es la que explica su comportamiento y la frescura no es más que su técnica. Es un tipo popular, caricaturizado y visto desde su lado cómico y simpático. Una de sus habilidades es la de vivir sin trabajar²⁹, es más, antes preferiría morir, y se las ingenia para llevar algo a la boca y saciar el hambre, “realidad radical en que se mueve”, sin necesidad de dar ni golpe. Con labia y suspicacia combate su carencia de alimentos, como hicieron antaño pícaros e hidalgos. No es ni revolucionario ni ambicioso, sino modesto y conservador de un sistema que le permite vivir de su ocio parlante. Es desconfiado y su moral se fundamenta en la adulación y el disimulo. Finge hasta lo auténtico y alaba a cualquiera si de él se puede aprovechar. Suele ser hombre maduro que, movido por los instintos carnales, no se deja vencer por la pasión amorosa [Torrente Ballester, 1968: 118-127].

²⁹ Torrente apunta que esto es percibido como algo negativo en la época como consecuencia de las ideas regeneracionistas que algunos intelectuales extendieron, pero que en otro momento histórico hubiera sido juzgado con mayor benevolencia [1968: 121].

El fresco es, cuando menos, una figura singular. Podemos decir que nace de un esquema fijo que conforma su esencia y que, en cada caso específico, puede añadir particularidades que suelen vincularse a las estrategias que utiliza para sus burlas. De este modo, surgen frescos de diversa índole, con mayor o menor tendencia a la picaresca, al *tenorismo* o al *chulismo*. Algunos críticos proponen la división entre fresco *circunstancial* y *profesional*. Mientras que el primero consume ocasionalmente estas tretas y recupera posteriormente su vida normal, el segundo se dispone como un hombre sin oficio ni beneficio y hace del embuste su *modus vivendi* [Rebes y García Pavón, 1966: 189]. A nuestro juicio, esta clasificación carece de sentido, pues hallamos que la reiteración de sus acciones es consustancial al personaje y que, de no ser así, no debe ser interpretado como tal. En cualquier caso, atiende siempre a lo más externo y genérico. “No es el individuo el que define al tipo, sino viceversa. Por eso sus caracteres son típicos y no individuales” [Torrente Ballester, 1968: 119].

Tal y como indicábamos, *El terrible Pérez* es considerada como la primera manifestación, tanto de nuestro autor como del género chico, en la que se recrea con éxito a este personaje. Con esta humorada tragicómica de tintes cercanos a la zarzuela de enredo se abría “un nuevo camino para remozar el decadente género chico” que, paradójicamente, acabaría siendo un detonante para su descomposición. De ella interesaba su distribución en torno al fresco, “el sinvergüenza, cuyas patrañas son siempre descubiertas y ridiculizadas”, que dejaba entrever la influencia del vodevil francés y la falta de interés moral o social de la humorada, que no costumbrista por sus similitudes con el sainete [Ramos, 1966: 103-104].

En el dibujo de Pérez, García Álvarez y Carlos Arniches enfatizan su calidad de antihéroe mediante cada comentario, diálogo, movimiento, etc., que favorece inequívocamente su configuración. Aun privándonos de la acotación escénica introductoria, desde antes de su aparición los personajes le describen en tono despectivo con términos como “viejo verde”, “tipo asqueroso”, “conquistador de señoras casadas”, “bocón sin vergüenza”, “terror de los maridos” [*Terrible*, 1.º, 12] o “Tenorio con lañas”[2.º, 1]. Pérez se muestra, en definitiva, como todo un seductor, interesado en las artes amatorias pero no en el amor, y él mismo lo corrobora al denominarse “ABC de la seducción” [1.º, 6]. Pronto percibimos que, a pesar de su pose, es un absurdo vejestorio sin ningún atisbo de belleza ni de juventud, que se recrea continuamente en contar sus batallitas y

pasa sus días cortejando a Teresita, modistilla esposa de Fidel, y a otras mujeres, y huyendo de sus maridos agraviados. Todo esto conduce a escenas de gran comicidad entre las que destacamos la que acaece en la tienda de Fidel, donde este peculiar donjuán finge ser un maniquí para zafarse de uno de sus tantos perseguidores [1.º, 10].

Si Pérez abrió camino dentro del género chico, pronto llegaron sus emuladores Valbuena, Cañizares o Tejada. No nos sorprende que Ramos englobe todas estas obras dentro de un grupo cuyo denominador común es precisamente el fresco, quien, ocupando el papel protagonista, es artífice de los más enrevesados planes y pone en marcha las más disparatadas técnicas gracias a su sinvergonzonería y astucia. Entre todas ellas destaca algunas como *El terrible Pérez*, *El pobre Valbuena*, *El iluso Cañizares*, *El pollo Tejada* y *El fresco de Goya*, de las que analiza sus argumentos, y cita otras como *El método Górritz* o *El trust de los Tenorios* [1966: 104]. Más extenso en sus razonamientos, Ricardo de la Fuente también establece un subgrupo de piezas teatrales basadas en este personaje que no se limitaban exclusivamente a las escritas al alimón entre García Álvarez y Arniches, de las que menciona un amplio número (*El pobre Valbuena*, *El iluso Cañizares*, *El método Górritz*, *Mi papá*, *Gente menuda*, *El príncipe Casto*, *El fresco de Goya* o *El cuarteto Pons*), sino que incluía las compuestas junto a otros colaboradores como Paso (*Genio y figura*), López Monís (*¡Hasta la vista!*), Casero (*La catástrofe de Burgos*), Polo (*El maestro Vals*) o Plañiol (*Los hijos de Lacalle*) [1985: 34]. Por su parte, Ríos Carratalá, tomando *El terrible Pérez* como punto de partida, reconocía el valor de *El pobre Valbuena* y *El fresco de Goya* [2005a: 32]. En cualquier caso, aunque la lista es amplia, no todos los aludidos han de etiquetarse como frescos en un sentido estricto, al menos tal y como nosotros entendemos el término, pues algunos simplemente enlazan con la picaresca y no van más allá.

Con el mismo corte que su predecesor, *El pobre Valbuena* le superaba al mostrar más aptitudes a la hora de arrimarse al género femenino. Nada más efectivo que padecer unos extraños ataques para ahuyentar a los violentos y enojados maridos burlados y buscar cobijo, literalmente, en cualquier pecho de mujer. El propio Valbuena revelaba su secreto:

VALBUENA.-No hay tal cosa. Es mi martingala. En mí *estao* normal abrazaba yo antes a una mujer y me desabrochaba una mandíbula de una *bofetá*; pero inventé esto de los *ar-cidentes* y ahora me derrumbo en brazos de la que me gusta, preso de un ataque, y no

hay ninguna que no me recoja en su seno, compadecida. ¡Y calcule usted! (*Haciendo ademán de abrazar.*)

SALUSTIANO.-¡Ya lo veo! (*Adivinando la idea.*) ¡Recontra, qué trozo de *celebro* atesora *usté*!

VALBUENA.-Además, otra ventaja. Me sale un marido celoso o un amante iracundo, y en cuanto me levantan la estaca, doy dos convulsiones, me dejo caer, ¡y a ver quién es el guapo que le pega a un ser *arcidentao*! [1.º, 3].

Pese a sus concomitancias, Valbuena dista mucho de su antecesor ya desde su presentación. Sus magníficas actuaciones han conseguido engañar a todos cuantos le rodean, que han creído sin reparos su enfermedad hasta compadecerse de él, dedicándole palabras compasivas y amigables como si de un pobrecito desgraciado se tratase. Así, la comicidad se sustenta en gran medida en este contraste entre la realidad, familiar al espectador, y la mentira en la que se sumen los personajes. El fresco se convierte ahora en una figura simpática y bondadosa a la par que polifacética debido a sus múltiples habilidades, puesto que es profesor de guitarra y compositor de tangos, trabaja la loza, escribe romances para ciegos, es poeta, constructor de jaulas para grillos, electricista, arregla relojes y cabezas de ministros con cartón viejo, elabora perfumes y educa mirlos en quince lecciones. Es, en definitiva, “un estuche” [Valbuena, 1.º, 1]. Y, sobre todo, es capaz de zafarse de cualquier contratiempo valiéndose de sus ingeniosos accidentes.

Más cercano a Pérez que a Valbuena tenemos al decadente Miguelito Tejada, eje central de *El pollo Tejada*, cuyo diminutivo trasluce la intención de García Álvarez de ridiculizar a este galán de edad madura. Su imagen de “calandria trufada de tanto teñirse el pelo”³⁰ [Tejada, 1º] no es impedimento para tener un éxito bárbaro con las mujeres, de ahí que sus compañeros le alaben y vitoreen cuando se persona por primera vez en escena justo después de su última conquista. A diferencia de Valbuena y sus incidentes, sus artes persuasorias son mucho más selectas, más *chic*: “desmadejadez parisiense”, “desparpajo esportivo, un reloj de pulsera y un *Cabarruse* a su debida oportunidad” [Tejada, 1.º]. Su gallardía y su soltura pronto quedan en entredicho cuando se ve obligado a huir amedrentado del esposo de su último lance y no tiene más salida que subirse a un globo aerostático que le acaba llevando a un harem en tierras africanas donde continúa sus aventuras [Tejada, 2.º].

El siguiente de la saga era Górritz, cuyo parentesco con los anteriores resultaba notorio, como se afirmaba desde las páginas de *El Liberal*:

³⁰ La acotación completa en la que se detallaba su aspecto fue recogida en páginas anteriores.

El viejo calavera perseguido por el esposo, el amante o novio de la dama, en cuya conquista cifra su victoria. Pérez, Valbuena y Górritz son hermanos gemelos. Ninguno desmiente el filón de donde proceden. Pero justo es reconocer que si gracioso nos resultaba Pérez, aún más gracioso nos vino a resultar Valbuena. Ahora Górritz bate el récord de la risa, en situaciones cómicas de mayor efecto y en innumerables chistes y frases felices [L., 1909: s.p.].

Górritz, protagonista de *El método Górritz*, es, más que un simple fresco, un auténtico maestro de la seducción que incluso ha fundado una academia donde enseña a discípulos, poco aventajados, todo aquello que deben saber sobre el tema. La trama se complica cuando uno de sus alumnos decide conquistar a la señora de Górritz. Entonces este queda desplazado del primer plano y comparte el papel principal con el joven Piñuela, quien actúa conforme su mentor le ha enseñado y urde toda clase de mentiras para alcanzar su propósito.

Si bien hasta ahora eran las acciones las que delimitaban a los personajes en las obras analizadas, apenas teníamos ningún dato sobre su fisonomía, salvo alguna mención a la edad o algún comentario escueto. En este sentido, Pepe Bedoya³¹ es el primero del que se detalla su aspecto de manera más precisa en una acotación. De unos cincuenta y seis o cincuenta y ocho años, bien conservado gracias al uso de afeites y tintes, resulta un personaje coqueto pero rozando lo ridículo. También sus compañeros de reparto contribuyen a su dibujo al incidir en otros aspectos comunes a los demás frescos. Así, su criado califica a este “anciano” de “calavera”, “derrochón”, “mujeriego” y “trapionda” [*Genio*, I, 1], características que se acrecientan cuando lo pone en comparación con su hijo, todo un modelo de honradez. Desde las primeras escenas se define como un vividor y un juerguista, pues sabemos que lleva dos días de fiesta sin pisar la casa y que en ese lapso ha ido acumulando un montón de deudas por sus desfases. Ante tal suceso, su hijo, muy preocupado por la vida de viejo verde que lleva su padre, quiere hacerlo cambiar casi sin esperanzas de conseguirlo. Aparentemente Pepe simula una mayor formalidad, mientras que a espaldas de todos continúa con su vida de excesos. Solo reacciona cuando su vástago, siguiendo su estela, cae en la misma espiral de vicio que tanto censuraba.

³¹ La crítica teatral resumía muy acertadamente la esencia del personaje y de la obra, de la que se decía que escenificaba “las aventuras y los crepusculares devaneos de Pepito Bedoya, último baluarte de la pirandonería madrileña, ilustre y veterano del donjuanismo cincuentón, impenitente calavera, que, auxiliado por los mediadores oficios de su amigo Carratalá, un pobre diablo, tan simpático como cínico, logra todavía en andanzas mujeriegas éxitos locos” [Anónimo, 1910 I: 11].

*El trust de los Tenorios*³² enlaza con la tradición de los frescos y donjuanes. En este caso, y aportando cierta originalidad, el fresco no es único, y el protagonismo se reparte entre los miembros de un club cuya máxima afición, y requisito imprescindible para supeditarse a él, es asediar al género femenino. Como en otras ocasiones, son hombres maduros, como se aprecia en los retratos que de ellos cuelgan en la sala de reunión. Dentro de esta colectividad, la historia gira básicamente en torno a Saboya, quien tras ser rechazado por una dama, toda una deshonra para el club, es instado por los otros miembros a abandonarlo, a no ser que supere unas pruebas en las que demuestre ser merecedor de su pertenencia. El argumento se basa, por tanto, en la apuesta que le plantean: la conquista de la primera mujer que pase por delante en aquel instante, siendo que casualmente la que se cruza por su camino es la esposa del presidente de la congregación. A partir de aquí se desarrolla todo el enredo.

Aunque el fin de estos frescos es, en última instancia, el mismo que el de los anteriores, ya no son los miserables muertos de hambre de los primeros libretos que no tenían ni para vivir. “*El trust de los Tenorios* opta por un registro en que la degradación burlesca transforma en *fresco de casino* [...] el noble *disoluto* y palatino de la gran tradición donjuanesca. Este rechazo de un tratamiento teatral barriobajero del tema donjuanesco, que fácilmente hubiese empalmado con medio siglo de tradición paródica, es tanto más digna de ser notada, y tanto más significativa aquí, cuanto que se produce en un momento en que tanto Arniches como García Álvarez están plenamente identificados con un teatro de tipos populares y callejeros”. Por ello, la pieza “se encara burlescamente con el mundo de los *señoritos*, de los que ofrece, en definitiva, una representación perfectamente grotesca” [Serrano, 1994: 183]. Su clase social se eleva y las hazañas del fresco dejan de ser un escape a su miseria y se convierten en una forma de prestigio social.

Goya, siguiente de la saga y último de la pareja integrada por García Álvarez y Carlos Arniches, evidencia su talante desde el propio título, *El fresco de Goya*, que predispone al espectador ante el personaje y le induce a la risa debido al juego de palabras. Goya retoma las raíces del fresco Valbuena y muestra sus dos caras, la ficticia y sostenida ante todos, esto es, la de ser adorable, buen caballero, simpático y bien posicionado

³² Serrano [1994] analiza con detenimiento y precisión el carácter paródico de esta pieza resaltando muchos de los puntos burlescos que incorporan los autores a un tema de tan amplia tradición como el donjuanismo.

novio, y la real y oculta, la del trasnochado, mujeriego y maduro conquistador que busca hacer negocio con sus casamientos. Su estrategia no tiene nada que envidiar en eficacia a la de sus precursores, y mediante convincentes recursos se dedica concertar bodas que finalmente anula. Hasta ese día vive a cuerpo de rey aprovechándose de sus promesas. Como pretexto para no acudir al enlace inventa una folletinesca historia en la que explica cómo su mujer, a la que creía fallecida en un accidente, en verdad está viva, lo que le impide celebrar el actual matrimonio por seguir vigente el anterior. Adoptando el rol de víctima, relata cómo esta le abandonó por un chófer con el que se marchó a América, donde murió después, lo que le llevó a él a rehacer su vida.

Su presencia en escena viene marcada por la gallardía, y su pensamiento queda puesto de relieve con frases lapidarias tales como “lo primero en el mundo es una señora; lo segundo, una señora; y lo tercero, la criada si es bonita” [*Goya*, 2.º]. Orgulloso de su talante, habla en primera persona en unos curiosos versos:

Fui desde edad primera
calavera empedernido;
calavera luego he sido,
y seré después que me muera
calavera” [*Goya*, 3.º].

Y, consciente de sus habilidades, valora los días que necesita para burlar sin piedad a las señoras:

Uno para enguirlotarlas,
otro para entontecerlas,
dos para aloclarlas
y a mis pies rendidas verlas,
para después olvidarlas,
y si me aburren
cogerlas y atizarlas [*Goya*, 3.º].

Si bien hemos revisado el catálogo de frescos que García Álvarez compuso junto a Arniches y apuntado algunos de sus rasgos más llamativos, acabada la relación con el alicantino en 1912 no decayó su interés por este personaje, cuyas posibilidades siguió explorando con acierto junto a otros autores. Es más, muchos críticos recalcaban la similitud de sus siguientes frescos con los anteriores, lo que nos permite afirmar que, efectivamente, García Álvarez había puesto y seguía poniendo su ingenio en cada uno

de ellos. El siguiente, Rodolfo Vicuña y Pulido, diseñado junto a Antonio Casero para *Las cacatúas*, seguía en la misma línea y, con una trayectoria amorosa considerable, perseguía un matrimonio que mejorara su estatus económico. A raíz del estreno de *La Venus de piedra* junto a López Monís, la prensa recordaba las fuentes de las que bebía el protagonista:

El terrible Pérez, fundador de una cómica dinastía, es inagotable y, al propio tiempo, un verdadero *port-bonneur* [sic]. Toda una varia y pintoresca familia de cincuentones calaveras y de burlados donjuanes ha sido llevada al teatro con un éxito de risa siempre garantizado. De esta serie han extraído García Álvarez y López Monís un nuevo tipo, el gallardo y conquistador Ojeda, imprudente y casi temerario galán, que recibe una dura lección de una dama, *La Venus de piedra*, a la que no consiguen rendir las artes seductoras del audaz y crepuscular enamorado [Anónimo, 1914l: s.p.].

Ahora bien, Ojeda actúa con un segundo fresco, Carillo, otro frescales que también busca disfrutar de las mujeres. A diferencia del resto, este joven de tan solo 23 años pretende casarse con una mujer de 48, jefa de la tienda donde trabaja su amor, Isabel, apodada *la Venus de piedra* por su frialdad.

En colaboración con Muñoz Seca, Enrique García Álvarez continúa con la familia de los frescos. Entre todos ellos cabe destacar a Lafuente, cuya calaña se anticipa como en otros casos desde el propio título, *La frescura de Lafuente*. El hilo principal, que se complica con otras tramas, gira en torno a Lafuente, quien, tras diversas aventuras amorosas, está dispuesto a cumplir el plan que nos relata su amigo Gundemaro:

[...] ¡Qué hombre! Está en todo. Bueno y ahora se casa. Hace quince años que viene persiguiendo la idea de una buena boda y es hombre que consigue lo que se propone. Ya ha estado nueve veces para casarse; pero claro, en cuanto entra en la casa de la novia se lleva los cubiertos de plata, o agarra un jarrón de Sevres y lo pignora, y como el medio de que se vale para engatusar a las damas es hacerles creer que es un Vandervil, choca que un Vandervil sustraiga y pignore, y lo estropea todo. Yo ya se lo he dicho: Señor Lafuente, hasta que no se vea fuera de la iglesia, respete los objetos de arte [...] [*Lafuente*, I].

Lafuente, ávido y astuto, engaña vilmente a la pobre Ambrosia y se hace pasar por un ricachón. Con la excusa de ir enviando las pertenencias de la señora a la mansión de este en Venecia, donde vivirían una vez desposados, Lafuente va sustrayendo todo cuanto puede a su prometida, que cree a pies juntillas las palabras de su pretendiente. Ni rico ni con otra residencia, conforme se apropia de los objetos de valor de la dama corre

raudo a la casa de empeños para sacarse unas monedas. En el caso de *La escala de Milán*, Milán, todo un experto en lances amorosos con casadas, se mueve por su propio placer personal y no por el dinero.

En nuestro amplio recorrido por este catálogo de frescos, no podemos olvidarnos de otros como Mira, en *El punto de Mira*, escrita con José de Lucio, o de Gorito, en *Nieves de la Sierra*, con Antonio Paso. El primero reproduce con acierto el espíritu de este personaje en tanto que es un auténtico donjuán que posee incluso un álbum con fotos de cada una de las ciento dieciséis féminas que han pasado por sus brazos y una casa museo donde guarda este tipo de enseres y las lleva para asediarlas. La analogía de Gorito con Valbuena era clara:

Gorito Real, que es en suma un nuevo *vaciado* de aquel personaje³³, emplea sus parecidos procedimientos para aproximarse al bello sexo y disfrutar impunemente de sus encantos. Valbuena fingíase accidentado para que al acudir las señoras en su auxilio, el tacto le facilitara ciertas exploraciones; Gorito, en *Nieves de la Sierra*, válese de la estratagema de simular profundos estados de sopor para deleitarse con la contemplación de cuantas intimidades puede sorprender [...] Gorito y del Berro, dos cincuentones que tienen una terrible leyenda donjuanesca, ponen cerco a una viuda, a la que asedian con sus ridículos galanteos, y esta castiga duramente sus absurdas pretensiones con una burla trágico-cómica que pone espanto en sus corazones [Anónimo, 1917l: 11].

En definitiva, los frescos perpetrados por García Álvarez muestran una serie de aspectos comunes que se repiten pieza tras pieza, así como otros divergentes que los separan y personalizan. En este sentido, fluctúan las circunstancias que rodean a estos pícaros modernos y los métodos explotados en sus burlas, siempre con dos fines: resaltar sus hazañas donjuanescas y su habilidad e ingenio, generalmente para obtener una mejora económica, y la búsqueda irremediable de la comicidad, exagerando sus vivencias y las estrategias utilizadas por este tipo y remarcando su decadente presencia física. No obstante, a pesar de estar dotado de la fuerza suficiente para sustentar la acción por sí mismo, casi nunca aparece solo y suele servirse de algún personaje de apoyo que le ayuda, le cubre y le hace recados, o bien de otro fresco de igual talante que le acompaña. Pérez tiene a los dependientes Concordio y Saturnino, que intermedian con sus conquistas; Valbuena, al frescales Salustio, quien finalmente adopta la misma táctica de los ataques de su mentor; Górritz se rodea de los alumnos que alecciona, de los cuales uno se le rebela y le convierte en burlador burlado; Bedoya contagia sus fechorías a su hijo;

³³ Se refiere al fresco.

Goya manipula a Florentino para que vaya a contar su falaz historia a las bodas concertadas, etc.

Al margen de su condición paródica, dentro de la sociedad de la época el fresco no era un modelo a seguir. No era permisible su proceder ya que suponía la defensa de la ociosidad, del hombre sin oficio ni beneficio dedicado a reírse y aprovecharse del prójimo, a vivir en la irresponsabilidad y dejar de lado la honradez. Por eso, es corriente “que el fresco se arrepienta, que deje de serlo, que se enamore y hasta que trabaje” [Torrente Ballester, 1968: 126]. Estaba abocado a recibir algún correctivo que le hiciera desconfiar de la validez de su conducta. Ahora bien, cabe preguntarse en qué medida su remordimiento final es veraz y sentido, o si es fruto del miedo y del deseo de evitar un buen escarmiento lo que le hace renegar de sus vicios. Como añade Torrente Ballester, hay que desconfiar de ciertos finales, dado que “el fresco no se arrepiente jamás, no llora nunca porque no cree en el llanto ni en el arrepentimiento. Pensemos que sus lágrimas son de cocodrilo, y su contrición, pura boquilla, y que en el llanto y en el arrepentimiento ha encontrado los cimientos de una situación confortable” [1968: 126-127].

Los frescos diseñados por García Álvarez y Arniches son los más moralistas, los que comprenden mejor que sus intenciones son erradas y manifiestan propósito de enmienda. No cabe duda de que la ya citada tendencia al moralismo y sentimentalismo que tiñe muchas de las obras de Arniches influyó al crear a este personaje y darle un aire que ciertamente lo requería. Aunque la comicidad sigue siendo el ingrediente prioritario, se añaden emociones y sentimientos que acentúan el sentido ético de la historia, fruto de la mano de Arniches [Sotomayor, 1995a: xvii]. Entre ellos, Pérez, el terror de los hombres casados, aprende su lección de manos de los maridos burlados y promete no acercarse a ninguna mujer comprometida [*Terrible*, 4.º, 5]; Valbuena se doblega ante las numerosas amenazas de Pepe el Tranquilo y declina la idea de volver a tener algún accidente [*Valbuena*, 3.º, 4]; Tejada asume que, tras sus múltiples y exitosos romances, ahora no tiene más salida que la de cargar con todas las mujeres feas del harem para poder escapar de allí, y confirma que esa será su última aventura y la interpreta como la dura lección que el amor depara a los viejos verdes [*Tejada*, 4.º]; y Górritz y Piñuela también recogen sus frutos cuando al primero le empujan a cerrar la academia y el segundo recibe su castigo al ser descubiertas sus mentiras [*Górritz*, 3.º].

De especial relieve nos parece la posición de Pepe Bedoya en las escenas finales de *Genio y figura* debido al patetismo con que se cargan. Cuando Pepe, tras engañar a todo el mundo y holgar de los placeres terrenales, se percata de que su hijo está cayendo en la misma espiral en la que él estaba inmerso, cambia radicalmente y se humaniza para librarle de la corrupción, tomando conciencia de la vida que había llevado. La solución que propone para salvar a su hijo es la de volver a entregarse a ese mundo y liberar con ello a su vástago. Escapa del sanatorio donde le habían internado y pronuncia estas palabras con tristeza: “He vuelto aquí, donde vuelvo asqueado... a representar esta ridícula pantomima de mi locura para salvar a mi hijo... a mi hijo... que no salía de este sitio y que iba a perder entre vosotros su honor y su porvenir” [*Genio*, III, 17]. Junto a él, quiere rescatar a Don Pablo: “Porque no quiero que deje entre vosotros su prestigio y su dinero” [*Genio*, III, 17]. Sin embargo, ante las acusaciones de Paquita de que él mismo es el castigo, Pepe se defiende y se resigna a algo que casi estima justo:

PAQUITA.-Muchas gracias. Y yo vuelta otra vez a luchar por una fortuna que no llega nunca, por un bienestar que constantemente se me va de entre las manos, ¡eres mi castigo!

BEDOYA.-Tu castigo, sí; pero consuélate, peor es el mío, que al fin de mi vida si pretendo alguna felicidad, he de venir a buscarla en vuestros falsos amores y vuestras falsas amistades.

Y concluye, con tristeza y estoicismo:

BEDOYA.-Pero os bastará que os diga que mi castigo es quedarme aquí con vosotros. Contigo, que eres la liviandad hecha carne; con Carratalá, que es la deslealtad hecha huesos.

CARRATALÁ.-¡Pepito!

BEDOYA.-Y con Adelfa, que es la ridiculez hecha esperpento.

ADELFA.-¡Ay, qué reloco!

BEDOYA.-Vosotros sois el premio que ofrece la vida a cuantos como yo buscaron la felicidad en la crápula constante, en la eterna disipación, en la liviandad, en el escándalo [*Genio*, III, 17].

Su destino está escrito y no hay vía para zafarse de él ni reconversión factible, pero sí posibilidad de ayudar a los suyos y evitar que reincidan en sus propios errores. Él mismo, en un derroche de generosidad para con sus seres cercanos, se condena voluntariamente a caer de nuevo en un mundo de perversión por más que lo repudie.

También en *El trust de los Tenorios* los protagonistas tienen su escarmiento y se conciencian de su propia fantochería. Cuando Isabel, la mujer por la que habían hecho

la apuesta, abandona a su marido y olvida a su pretendiente, los sustituye por un muchacho joven, y los que se creían gallardos tenorios se convierten de pronto en “prosaicos vejestorios de casino algo verdes” que encarnan a la perfección la figura del “mujeriego presumido, prosaico y algo ridículo” [Serrano, 1994: 188].

Como contrapunto, Goya es sorprendido en sus fechorías y por ello recibe su lección, que solo es parcial y no suscita en él espíritu alguno de enmienda. Así, en la escena final, logra saltar por la ventana y alejarse sin que sepamos cuáles son sus miras [Goya, 3.º]. En la misma línea se hallan los frescos posteriores que encontramos en las piezas con Muñoz Seca y otros autores, que suelen salir indemnes a pesar de su pasado. Para Torrente Ballester, la justificación estaba en el defecto del teatro español contemporáneo de asustarse de sí mismo, y como Muñoz Seca no se supo resistir a los finales felices, por ajustarse a la moralidad, redime al fresco [1968: 126]. Buen ejemplo es de ello Lafuente, que no solo no es penado, sino que se lleva consigo una herradura de brillantes valiosísima y se marcha haciendo a la mujer la vana promesa de que le mandará los muebles por mucho que su intención sea la contraria [Lafuente, III]. A la inversa, a Milán, que es víctima de una buena paliza, todos siguen creyéndolo como un genuino galán ya que desconocen este suceso, y, en definitiva, como lo que importa es la valoración social de sus hazañas, no contradice la opinión que tienen acerca de él ni revela la verdad que daría al traste con su reputación.

Independientemente de la riqueza o la pobreza en su construcción, o de la mayor o menor acumulación de datos vinculados al fresco, no debemos pasar por alto que García Álvarez, sobre todo junto a Arniches, consciente del entusiasmo que despertaba en el público una buena interpretación, modela sus textos en base al lucimiento de los cómicos, sin importarle romper la línea argumental y la progresión dramática para introducir una réplica ingeniosa o un chiste. Los espectadores tampoco tenían reparo en cortar la acción con sus risas y aplausos para que se repitieran las escenas más divertidas. En consecuencia, actores, cómicos y público olvidaban la obra y disfrutaban con las exageradas y bufas intervenciones de estos populares artistas [Ríos Carratalá, 1990: 40]. Además, la capacidad de ingeniar un papel a la medida de un intérprete para que este consiguiera poner de relieve todas sus dotes expresivas era considerada como una prueba de maestría y sabiduría, y en la voz y recursos de estos artistas radica el origen de muchos de los ingredientes del texto [Monleón, 1967: 87-88].

Para el éxito total de esta figura se requiere que dicho papel sea encomendado a un actor de vis cómica, con notable fuerza histriónica y con la habilidad de satirizar a este tipo [Ríos Carratalá, 1990: 39-40]. Enlazando con la idea de ósmosis entre representantes y representados que proponía Barce [1995: 199], Emilio Carreras fue el preferido en varias de estas composiciones, y tanto gustó encarnando al trasnochado conquistador Pérez, que *El pobre Valbuena*, el segundo de la saga, se estrenó precisamente en su beneficio. El mérito de estos comediantes residía en su capacidad para caricaturizar a un tipo que ya de por sí estaba lo suficientemente caricaturizado [Ríos Carratalá, 2005a: 33]. Ahora bien, la similitud en la configuración de los frescos, también le valió alguna crítica al ya citado Carreras:

Carreras no se toma la molestia de estudiar los tipos. Para él, entre el terrible Pérez y el pobre Valbuena, entre el Iluso Cañizares y el maestro Górritz, no hay diferencia alguna; todo es uno y lo mismo. ¿Tendrá razón? Tal vez... Sin embargo, un verdadero actor no dejaría de hallar distintas maneras de encarnar diversos personajes, aun siendo parecidos unos a los otros y teniendo todos ellos antecedentes *vaudevillescos* de fuera de aquí [Caramanchel, 1909b: s.p.].

Asumiendo que el género chico calcó a muchos de sus protagonistas de la realidad y los insertó en sus libretos tras un proceso de estilización, ante tal desfile de frescos en el teatro contemporáneo, cabe cuestionarse si efectivamente existió esta figura. Para Rebes y García Pavón la respuesta era claramente negativa, y seguramente se trató de una invención de los autores, que acumularon y dramatizaron elementos dispares logrando con sencillez y eficacia provocar la carcajada en un respetable dispuesto a reírse de sus propios defectos [1966: 190]. Para Torrente Ballester, pese a su carácter burlesco, era un tipo veraz a la par que una actualización del pícaro clásico [1968: 119]. Por su parte, Ríos Carratalá, quien señalaba este deseo de chanza, enlazaba con los primeros y afirmaba que tras esta apariencia festiva no subyacía intento alguno de reflejar el momento [2005a: 33].

El mismo fervor que encumbró al fresco acabó por desembocar en su agotamiento “por el desmedido afán de hacerle responsable de multitud de dicharachos, que ninguna persona de carne y hueso tendría el impudor de proferir en su lenguaje corriente, y que si hoy profiere el vulgo es por precisamente por haberlos oído en boca de los héroes de la astracanada” [Anónimo, 1920i]. La repetición de su esquema, de sus tretas, de su

lenguaje y, en definitiva, de su frescura se volvió en su contra y lo hizo desaparecer del panorama teatral lentamente.

No debemos olvidar que cercanos al fresco se suceden otros pícaros modernos, caballeros de la “orden de la andante gorronería” [Floridor, 1910: 10]. Las etiquetas con los que se les califica son de lo más diverso y reflejan perfectamente su naturaleza: “ilustre desocupado” [Floridor, 1910: 10], “ilustre profesional del hampa” [Anónimo, 1914j: s.p.], “Himalaya de la sinvergonzonería”, “rey de la despreocupación” [Anónimo, 1915o: 15], etc. Su principal discrepancia con el fresco es únicamente su falta de aptitudes donjuanescas, pues sus acciones son semejantes. Para Ruiz Lagos, se trata de antihéroes, de una contradicción deliberada del héroe, lo mismo en su personalidad que en sus actos. A propósito de Arniches, el investigador aseveraba que su finalidad era la de acabar con la grandilocuencia retórica y figurativa del drama burgués [1967:10].

Los ejemplos surgen por doquier. En *El perro chico*, la trama se sustenta en la persecución y búsqueda que Pérez lleva a cabo de un perrito que se ha escapado y por el que, en caso de hallarlo, cobraría una buena recompensa que le haría salir de su miseria. Para ello no duda en viajar hasta los más remotos países tras la pista del can. César Benavides, en *Mi papá*, es un hombre modesto y humilde cuya situación económica resulta bastante precaria. Ante la propuesta de un amigo para que se haga pasar por su padre a cambio de 1000 pesetas, ya que de lo contrario no podría casarse con su amada, acepta sin vacilar y empieza a disfrutar de todos los placeres que le ofrece su nueva y postiza familia política. Sus condiciones son tan excelentes que no está dispuesto a acabar con la verdad y decide seguir viviendo la mentira todo el tiempo que le sea posible.

También Lacalle es un auténtico truhán que, ajeno a los lances amorosos, inventa una trágica historia y la publica en el periódico para conmover a las señoras de las altas esferas sociales y que estas le remitan sus donaciones. La noticia del pobre padre con siete criaturas a las que no puede mantener por falta de recursos ablanda los corazones de estas mujeres, que le creen a pies juntillas y resuelven ayudarlo. Cuando se descubre toda la mentira, no solo no habrá represalias, sino que las señoras se quedarán con él e incluso le buscarán un oficio. Muy diferentes son las circunstancias que envuelven a Oliveros en *La casa de los crímenes*, quien se dedica a vivir en pisos que están en alquiler hasta que llega un nuevo inquilino y tiene que marcharse. Para evitar tanto traslado,

se preocupa por quitar todo cartel que pueda anunciar la disponibilidad del inmueble. Él mismo explica su proceder:

Hace once años que me valgo de la misma martingala. Veo papeles en un cuarto de buen precio, subo, lo examino, saco un molde de la cerradura, me hago construir una llave y por la noche, ¡zas!, llamo al sereno, le doy un real, me abre la puerta de la calle, subo, penetro, descanso, y así un día y otro, hasta que me alquilan el piso y entonces viene el desahucio [*Crímenes*].

No obstante, su gorronería abarca muchos más campos:

OLIVARES.-Pues mire usted, señora, qué cosa más sencilla: yo vivo de los nacimientos.

LAURA.-Eso será en Navidad.

OLIVARES.-En Navidad y en el Corpus.

LAURA.-No entiendo.

OLIVARES.-Me explicaré. Mire usted, yo tengo amigos en los Registros Civiles de Madrid, que me facilitan los nombres, domicilios y condición social de cuantas criaturas arriban a este valle de sollozos. Hago mi selección, desecho a los niños de industriales de poca monta, guardias, bomberos y empleados de cinco mil reales; tomo nota preferente de los hijos de aristócratas, políticos, altos dignatarios y gente adinerada, y el día del bautizo de la criatura, que siempre es día de júbilo y ostentación, hago pasar al afortunado padre estos versos purpúreos [...]

Hoy es día de ventura
en ese nido de amor,
pues nació una criatura
tan hermosa, que es sin duda
uno de los más brillantes rayos de sol [*Crímenes*].

Al igual que sucede con los frescos, los personajes de esta clase son reiterativos en cuanto a su voluntad y oscilantes en sus técnicas y en el contexto en que se mueven.

5. 4. 12. EL TORERO

Desde su origen literario, este personaje había desarrollado fama de bruto y zafío³⁴. No es hasta casi el siglo XX cuando se reviste de cierta elegancia y cultura, de modo que enlaza con lo *chic* del momento y se desprende de su pinturería clásica y su majeza [Anónimo, 1920i: s.p.]. El toreo y sus protagonistas se barajaban como temas muy

³⁴ Para más información sobre el mundo de los toros y sus figuras más destacadas pueden consultarse algunas obras de referencia, como las de Cossío [1931], Luján [1967], Lechuga [1988], Cossío [1988] y Tapia [1992].

frecuentes en las charlas de amigos, barberías, casinos o cualquier lugar de reunión social. Las corridas y el mundo taurino tuvieron su punto álgido precisamente a finales del siglo XIX y durante el primer tercio del XX. Por aquella época, la población hacía una valoración muy positiva de la bravura y valentía de los matadores, encumbrados a un nivel mítico, por encima de personajes destacados de la cultura. Conforme el deporte fue irrumpiendo en la vida de los españoles y tomando relieve, este ancestral arte se relegó a un segundo plano [Rebes y García Pavón: 1966: 160-161].

El beneplácito social del que gozaban los muletas puede observarse en sainetes como *¡Pobre Española!*. El Obispo, confuso apodo de su laureado matador, llega a la estación de tren junto a Morrete, su asistente, levantando un tremendo revuelo. A pesar de que su intervención es muy breve, denota el idealismo con el que eran contemplados. Ante su presencia, los otros viajeros se arremolinan a su alrededor expectantes por ver a su ídolo, que causa admiración en todos cuantos allí se congregan, especialmente en las féminas³⁵, que alaban su belleza. Además, su brazo vendado a consecuencia de una cogida recalca aún más el arrojo y la capacidad de sufrimiento de los que desempeñan su osada profesión. Junto a él, un *reporter* que le intenta interrogar y hacer una entrevista, evidenciando de nuevo su celebridad [*España*, 21].

Ahora bien, si en la sociedad ocupaban una posición tan respetada, era obvio que los *cronistas* del género chico recurrieran a ellos, pero tamizados por la sátira, esto es, imprimiendo una imagen alejada de la gravedad coherente con la nota cómica intrínseca a estas manifestaciones. La trayectoria teatral de este personaje termina por desembocar en el género chico en un ser “ordinario, juerguista, postinero y vicioso” [Anónimo, 1920i: s.p.].

Son varios los toreros que García Álvarez, en la misma línea que otros comediógrafos, muestra de esta guisa. Salvo el ejemplo anterior, todos responden perfectamente al prototipo dramático predominante, marcado por unas aptitudes infravaloradas y un éxito más que discutible. El Monstruo, de *La torta de Alcázar*, tan inútil que ni siquiera sabe ponerse una chaqueta, vive de la ilusoria idea de que cuando toree en Madrid se hará rico. Su hermana, enojada, desconfía de su porvenir y le insta a que trabaje y se deje de tonterías. Más degradante es la imagen que se ofrece de esta figura en la parodia *Churro Bragas*, dentro de un género con licencia para poner en solfa los patrones más

³⁵ Generalmente, además de su arte en el toreo, los matadores solían estar bien considerados en el arte del amor y ser unos rompecorazones [Rebes y García Pavón: 1966: 164].

serios. Mientras que en la versión parodiada, *Curro Vargas*, el protagonista, era un personaje distinguido y honrado, Churro es descalificado y humillado por el hecho de ser muleta. Sobre él opinan que es un don nadie y un infundioso, y su único mérito fue salir una tarde a hombros de la plaza, y desde entonces no ha demostrado nada más [1.º, 4]. Frente al personaje original, cuya descripción se basaba principalmente en lo psíquico, en Churro se insiste en la apariencia, subrayando lo grotesco y lo estrafalario. No es por tanto aleatorio que Churro salga a escena vestido de gaucho, con adornos de plata y un gran sombrero mejicano [1.º, 9], lo que aumenta su grado de ridiculez.

Más allá va la figura central de *El asombro de Gracia*, sobrenombre de Casimiro Miró, prestigioso y célebre matador cuyos triunfos se suceden en las mejores plazas españolas y al que las alabanzas le acompañan allá donde pisa. Sin embargo, un día, inmediatamente después de sufrir una embestida y convaleciente en la enfermería, conocemos de su propia boca el secreto de su éxito: un amigo le fabrica una pócima que vierte sobre la muleta y que consigue adormilar a los astados. Su aparente coraje queda por completo en entredicho y sus argumentos contribuyen a la comicidad, como cuando justifica su cogida aludiendo a que el toro que le embistió estaría constipado porque no le hizo efecto la inhalación [I, 1.º, 4]. Durante toda la pieza, se acentúa esta falta de gallardía al mostrar aventuras como las que vive en la feria de Sevilla, en la que se escapa un toro y todos quieren que lo toree, o cuando le preparan doce búfalos para su lucimiento. Él se niega siempre a mostrar su falseado arte. Al final, cuando su mentira queda al descubierto, todos lo ven como un “birria”, incluidas las mujeres que suspiraban por él [II, 12]. En verdad, la idea del torero fingido, en una línea no tan cómica, emergía años antes en *Las escopetas*, donde Salustio Gutiérrez, apoderado de El Sardina, ante la ausencia de este en una de las corridas contratadas, le suplanta. Su miedo acaba siendo más fuerte que su ambición y deseo de dinero y no tiene más remedio que salir huyendo del lugar, provocando la ira de todos los espectadores, que le persiguen vengativos durante toda la representación.

5. 4. 13. EL FOTÓGRAFO

A lo largo del siglo XIX y a comienzos del XX, especialmente con la revolución industrial, tuvo lugar un importante desarrollo de la fotografía gracias al progresivo per-

feccionamiento de las cámaras. Los fotógrafos ambulantes se convirtieron en personas asiduas a cualquier evento y participantes de la vida de las calles, haciendo las delicias de mayores y pequeños. Provistos de su máquina de fuelle, un caballito de cartón sobre ruedas u otro tipo de siluetas, en apenas un minuto hacían instantáneas a los soldados, a las niñeras, a las criadas que se dejaban achuchar por los dependientes de las tiendas de ultramarinos, a los paletillos que venían a la ciudad y querían mandar un retrato al pueblo, o a cualquiera que se prestara a ello. En las zaruelas y obras breves tienen cabida en pequeñas escenas, esporádicas, sin perder el valor que tenían como fotógrafos [Gómez Labad, 1983: 183]. Desde la óptica actual, este personaje desempeña una función documental, ya que forma parte de un periodo concreto que poco tiene que ver con el nuestro, donde está por completo ausente.

García Álvarez introduce al fotógrafo en varios de sus libretos, siempre reduciendo su actuación a una o dos escenas y nunca desempeñando un papel central. A diferencia de otros tipos, este no fundamenta su existencia en la comicidad. No es víctima de la sátira ni se somete a la burla del autor, sino que otorga al texto ese toque costumbrista que tanto gustaba al público de la Restauración. Con afán de verismo, interviene en *Congreso feminista*, *El iluso Cañizares*, *El pollo Tejada*, *El asombro de Gracia* o *Larrea y Lamata*. Dado que su contribución al enredo es más que relativa, no se caracteriza en exceso y resulta parco en sus palabras. Ahora bien, sus fotógrafos suelen denotar cierta codicia por el dinero, por hacer negocio con sus instantáneas y por adquirir renombre con ellas. Algunos presumen de las imágenes ya captadas a personalidades destacadas del mundo de la cultura y el espectáculo, como el torero Bombita Chico, la escritora Pardo Bazán, la artista la Bella Molinete o el presidente Maura [*Congreso*, 3.º, 1], y otros se impacientan por publicar otras nuevas y lograr prestigio y capital por ellas. En este sentido, el que aparece en *El iluso Cañizares* persigue hacer una foto al gobernador sin que él se dé cuenta y poder llevarla a un periódico. Para ello, llega incluso a sobornar a un ujier con el fin de que este le permita permanecer en la habitación contigua a la del presidente y pueda captarle con su cámara [2.º, 7]. El de *El pollo Tejada* se identifica como un “modesto redactor artístico de interesantes semanarios” [2.º, 2] que quiere obtener documentos gráficos del vuelo en aerostático, algo popular ya a nivel mundial, y el de *El asombro de Gracia* tiene intención de divulgar en *Blanco y Negro* unas de un ilustre matador recién cogido por el toro [I, 1.º, 2].

Acompañados de su máquina, aparentan ser bastante profesionales y dan a sus modelos las instrucciones pertinentes para que posen con corrección. El de *El pollo Tejada*, provisto de su aparato, explica a los presentes cómo va a proceder [2.º, 2], y en *Larrea y Lamata*, con el mismo instrumento, se afana en colocar a todos los invitados de una boda en la estampa de recuerdo y les llama la atención para que no fumen y evitar que la placa se difumine, para que cedan el protagonismo a los novios, para que unos no se echen encima de otros, etc. Pese a su tentativa, cuando transcurrido un rato logra posicionar a los asistentes, sucede un imprevisto y todos se mueven y frustran sus esfuerzos [I, 13].

5. 4. 14. EL INVENTOR

A pesar de no ser un personaje muy destacado en la galería de tipos propuesta por el género chico al no asociarse directamente ni a lo castizo ni a lo popular, resulta muy interesante en la producción de García Álvarez. Las causas deben buscarse en su propia biografía, en el interés de nuestro comediógrafo por crear artilugios variopintos de escasa utilidad, varios de los cuales llegó a patentar. Inquieto e ingenioso, transmite su imaginación a algunos de los habitantes que pueblan sus piezas y los convierte casi en seres de museo con sus originales y absurdas ideas. No es extraño que López Rubio se planteara la posibilidad de que, si una de las figuras de sus zarzuelas o sainetes hablaba de un laringoscopio gramofónico que se implantaba en la garganta del individuo y podía revelar información, no había por qué tomarlo a risa, puesto que cualquier día podría sorprenderles el autor con su invención [1973: 195].

Estos excéntricos personajes suelen hacer gala de su capacidad creadora, totalmente estrafalaria por lo absurdo de sus objetos. Esto, en parte, justifica el fracaso al que están abocados la mayoría de ellos. El curioso Eloy asevera en *La boda* haberse pasado toda la vida “inventando cosas en bien de la *humanidad*” [1.º, 3]. Además de ser el artífice de “la cuestión de los quince”, “la cuestión de los boers”, “el ratón y el gato” y “la rata americana”, términos con los que difícilmente sabemos a qué alude, se proclama como el padre de unas medallas para quitar el hipo, esto es, “unas medallas de bolsillo de chaleco: que te sube el aire, sacas la medalla, la miras por cualquier lado y

desaparece el hipo”³⁶ [1.º, 3], y confirma tener en mente un nuevo objeto relacionado con la electricidad consistente en “un collar mecánico con ramificaciones eléctricas *pa* la desaparición de la tuberculosis *numática* por el estornudo artificial” [1.º, 3]. En el caso de *El verdugo de Sevilla*, el perspicaz Bonilla, quien ocupa la posición central de la trama, debido a su mala economía anda atareado con ilógicos aparatos como la “plantilla chubesqui”, un eficaz analgésico para los sabañones que le ha encargado un zapatero, o “la ratonera gramográfica”, que describe en estos términos:

Mi moderna ratonera mecánico-parlante consiste en una pequeña caja gramofónica, a la cual se la da cuerda, se la pone en la cocina y se pasa toda la noche maullando en tres tonos distintos: miaú en sol, miaú en sí y miaú en mí. Claro, que esto no caza a los ratones, pero de que no sale uno, pongo el cuello [*Verdugo*, I].

Entre los dudosos logros que cita se destacan un laringoscopio gramofónico con capacidad de diagnosticar una vez que se alojaba en la garganta, de modo que dijera “anginas catarrales”, “bronquitis aguda”, “garrotillo”, según los casos; o un anestésico para ballenas consistente en una jeringa gigante a presión que adormilaba cetáceos para que pudieran ser capturados [*Verdugo*, I]. Personaje, pues, extraordinario y grotesco en sí mismo, a consecuencia de la confianza que deposita en tan inverosímiles productos.

En la misma línea ha de situarse Claudio, quien saca todo su muestrario de curiosidades. Primero es el revólver en cuyo interior se esconde un abanico, para cuya extracción hay que tirar de la punta, y del que dice haber vendido millones; después el “pañuelo cura-catarros”, que, impregnado en una sustancia mentolítica, corta el resfriado cuando nada más estornudar se pasa por la nariz. Habiendo comercializado siete mil copias del segundo, de nuevo su efectividad queda en entredicho al contar que, en la República de Gandinga, todos los que lo habían utilizado se habían acatarrado, culpando de ello no a la falta de eficacia del mismo, sino al clima cálido, que mezclado con la frescura del mentol hacía a sus habitantes resfriarse [*Pancho*, I, 1.º].

Algo dispar es el protagonista de *Pastor y Borrego*, genio del embuste y no tanto del progreso, que se finge inventor para lograr que algunos inviertan el dinero en sus ideas y timarles. Es, en toda regla, un caradura que embaucó a Rodolfo en el negocio de unos paraguas que se abrían solo con el contacto de la lluvia, y a Peláez en uno de vasi-

³⁶ La comicidad de este invento acarreaba también cierta carga política, ya que dicha medalla tenía en relieve a Sagasta y Silvela, cada uno en un lado.

jas para alcoholes que, cuando se le quitaba el tapón, se activaba una música que decía “tápame, tápame, tápame” [I, 1.º]. Por más que el personaje no imagina realmente estos objetos, lo que propone queda en la misma línea de chismes inútiles y ridículos.

5. 4. 15. EL MÉDICO

Presente en la literatura desde los primeros refranes y cuentos, el médico³⁷ alcanza una especial entidad teatral a partir del siglo XVII, donde la caricatura, la poca formación, la facilidad de errar en sus actuaciones o la ambición por el dinero, le son consustanciales³⁸ [Chevalier, 1982: 18-19]. Avalado en consecuencia por la tradición, su participación en las páginas de nuestro autor también ha de justificarse en virtud de su propia relación con la medicina. Ya señalamos en el capítulo introductorio la gran aprehensión de García Álvarez hacia las enfermedades, quien creía padecer toda dolencia que llegaba a sus oídos y gastaba cantidades ingentes de dinero en analgésicos y jarabes que ni siquiera necesitaba. De esta hipocondría y de su afición a automedicarse podemos deducir cierta aversión a tan respetable profesión. Contra todo pronóstico, no son substancialmente abundantes, lo que llama doblemente la atención si tenemos en cuenta el compartido rechazo de uno de sus más habituales colaboradores, Muñoz Seca. Según Conde Guerri, estos humoristas insisten en dos obsesiones, el temor a la medicina y a los loqueros [1998: 87], de ahí que este colectivo sea dibujado desde una visión un tanto particular. Para la investigadora, el doctor Ricordi de *El último Bravo*, el inventor de un anestésico de ballenas de *El verdugo de Sevilla*, el doctor Suero, inventor de una inyección milagrosa en *La Remolino*, la protagonista neurasténica de *La academia*, el hombre que da una conferencia sobre las moscas en *La conferencia de Algeciras*, etc., reivindican una visión desdramatizada de la muerte que se extiende a una complacencia por lo macabro y grotesco. Años después, Jardiel Poncela, declarado admirador de Enrique García Álvarez, sintió igualmente esta animadversión hacia los doctores y manifestó gran desconfianza hacia ellos³⁹ [Escudero, 1981: 102-103]. Posteriormente, en las

³⁷ Para la aparición de este personaje en la literatura, véase Díaz-Plaja [1996].

³⁸ Otra versión del mismo es el matasanos, con el que se pretende apoyar la idea de que no es la enfermedad la que mata sino el mal médico [Chevalier, 1982: 25-26].

³⁹ De entre los médicos solo se salvarán aquellos que, sin relación con los pacientes, estarán dedicados a la investigación, considerados de forma positiva como auténticos sabios, de modo que el personaje ensi-

creaciones jardielescas, se les haría intervenir con asiduidad, principalmente en situaciones de certera inverosimilitud [Conde Guerri, 1984: 87-88].

Con todo, su posición ante la medicina y sus entendidos no es tan feroz como cabría esperar. En primer lugar, se relegan a un lugar secundario con respecto a otros tipos mucho más populares del gusto del género chico, lo que puede venir motivado por su adscripción a un estrato social más alto. Esto explicaría que, salvo en la temprana pieza *La trompa de caza*, el resto de doctores aparezca en obras tardías, varias de ellas junto a Muñoz Seca, donde las clases más bajas ceden el protagonismo absoluto, mantenido en la última década del XIX, a otras más elevadas.

En segundo lugar, los médicos de sus libretos suelen caracterizarse por su especialización en una rama de la salud, a veces tan sumamente concreta que roza lo absurdo. Normalmente no se trata de médicos generales, y así tenemos al que dicen ser conocedor de las enfermedades mentales y que incluso se autodenomina como “gran alienista” [*Caza*, 3.º, 2], escrutando todo y analizándolo desde el punto de vista psicológico, y capaz de adivinar si alguien está loco solo atendiendo a su mirada; al especialista en corrientes eléctricas [*Pastor*]; a los distinguidos en el cuidado de amnésicos [*Bravo*]; o a los partidarios de los avances de la ciencia y de la innovación médica [*Riña*]. Ahora bien, sobre ellos planea la sombra de la burla, de manera que cualquier oportunidad es buena para resaltar su ignorancia o poner en evidencia su sabiduría. Si el doctor de *La trompa de caza* proclamaba abiertamente sus cualidades para interpretar la mente de sus pacientes, basta con que se cruce con un loco para que se acobarde y no se atreva a examinarlo, aludiendo a que estas enfermedades no le gusta tratarlas en libertad [3.º, 8]. Por su parte, el de *Pastor y Borrego* es desairado al ser víctima del robo de todo su instrumental, si bien después se venga de su ladrón. Y en *El último Bravo* se cuestionan sus habilidades, pues deben curar a enfermos psíquicos que realmente están sanos, y no se percatan de este dato.

Precisamente, es en esta última en la que los médicos toman un mayor protagonismo y donde se detallan un poco más sus quehaceres. Guzmán es el encargado de ayudar a recobrar la memoria a Clara y, si consigue su cometido, le concederán la mano de la joven. Para ello, no tiene reparos en utilizar la medicina para causar el mal cuando, sin escrúpulos, se vale de todo tipo de tratamientos agresivos a otro paciente con el que

mismado en sus preocupaciones científicas lo atraerá sobremanera y será muy recurrente [Escudero, 1981: 102].

rivaliza por el amor de la chica para que este quede fuera de juego. Junto a él tenemos al doctor Ricordi, con nombre muy apropiado para trabajar en un sanatorio de amnésicos, que es un “respetabilísimo señor de sesenta años, con luenga barba y melena blanca rizada”, y a Mantton, más joven y de facciones algo duras [II]. Aunque entre sí sean muy dispares, los dos son portentosas eminencias en la materia, pero solo el segundo es puesto en solfa con mayor evidencia en virtud de las técnicas que aplica. Más que tratamientos de impacto, muy novedosos, son salvajadas basadas en la violencia física, como arrojarles agua, golpearlos, darles bofetadas, etc., todo planteado de modo festivo, restando importancia a la gravedad del asunto. No obstante, dentro de lo cómico de las situaciones que se generan, guarda cierta lógica, ya que las pretensiones del doctor son las de maltratarlos y torturarlos repetidamente hasta que por fin, en alguna ocasión, recuerden los palos anteriores y puedan empezar a tener memoria.

5. 4. 16. EL SUICIDA

Dada la escasez y pobreza de un grupo considerable de la sociedad del momento, no es extraño que el suicidio fuera para muchos una salida recurrente a los males del país. Al margen de ser una solución contraria al catolicismo vigente en la época (todavía si cabe más arraigado en el pasado, particularmente en la época romántica), el hombre de instintos suicidas no solo es frecuente en el género chico, sino que es despojado de su trasfondo patético y empleado como resorte cómico.

En *El verdugo de Sevilla*, Bonilla acaba siendo verdugo obligado casi sin darse cuenta. Su hijastra, a la que quiere con locura, como consecuencia de su nueva profesión, se ve imposibilitada para contraer matrimonio con su amado porque la familia de este nunca aprobaría el oficio al que inevitablemente está vinculada. La única escapatoria para no producir tristeza en los suyos es la de desaparecer de la tierra. Recapacita y se siente un mártir que ha de sacrificarse por ella. Por el contrario, su moral se lo prohíbe y, al no estimarlo acción de un justo, prefiere que sea otro quien ponga fin a su existencia para no cargar con esa culpa [*Verdugo*, III]. No tiene en cuenta este pensamiento cristiano Segundo Bravo, a quien un amigo encuentra en el baño al borde del suicidio debido a sus numerosas deudas y sus desgracias [*Bravo*, I].

Por lo general, los suicidas dan pie a la introducción de historias divertidas, ya sean representadas o narradas, al contar todo el catálogo de desgracias que les ha acaecido y empujado a decidir sobre su muerte. Pascual Feito es detenido por unos guardias de seguridad justo en el instante en que va a arrojarle a un lago. Su fealdad y todos los problemas que esta le ha acarreado le han llevado al límite de no querer vivir más. Al final le disuaden y le dan argumentos para luchar por ser feliz cuando intentan convencerlo de que se inscriba en un concurso que va a celebrarse para premiar a la rareza humana más destacada [*Concurso*, 1º, 2]. También *El "Mississippi"*, y su refundición *Alta mar*, se abren con la figura del suicida. Todos creen que Escobilla se ha caído por la borda del barco hasta que confiesa que ha pretendido acabar con su vida. Al explicar sus razones, se revela como un personaje enormemente generoso en tanto que su deseo es que, muerto él, su novia cobre el seguro de vida, pues sería una magnífica opción para compensarla por no haber acumulado en América la fortuna que le prometió. Durante todo el primer cuadro buscará otras fórmulas para acabar con su vida, ya sea tratando de coger una pulmonía o ingiriendo muchos alimentos, aparentemente incompatibles como la leche y el vinagre, para enfermar.

Otras dos obras interesantes en lo que a esta figura atañe son *El fin de Edmundo* y *La mala memoria*. En la primera, la trama gira inicialmente en torno a este tema. Como Escobilla, Edmundo está desesperado, desea fervientemente desaparecer y no logra dar con el medio adecuado, bien por cobardía o bien por los impedimentos que le van surgiendo. Si el móvil de su propósito es la miseria en la que está sumido, los métodos posibles a aplicar le resultan inalcanzables: no tiene dinero para comprar armas, no se puede tirar por la ventana por vivir en un primero y, además, los vecinos tienen los colchones aireándose en la calle, lleva tres días sin comer y cinco sin dormir sin resultado alguno, ha probado a saltar por el hueco de la escalera, etc. Cuando conoce a la americana Alina, esta le propone un plan que a los dos les conviene: él se casará con la dama y vivirá a cuerpo de rey durante un tiempo, y después se dejará matar por un amante celoso de la mujer. En cuanto Edmundo se deleita con la buena mesa y la abundancia, cede en su pretensión inicial y hace lo posible para zafarse de la muerte y seguir aprovechando las condiciones óptimas de las que goza.

Desigual es el caso de Domingo de Ramos, quien heredó una enorme fortuna y se dedicó a su disfrute durante toda la adolescencia. Pasada esta, se siente aburrido y

nada tiene sentido para él. Decidido a morir, escribiendo su carta de despedida a un amigo, encuentra una especie de agenda olvidada por alguien, y resuelve realizar todos los proyectos que el anónimo dueño tenía programados, entre ellos pedir matrimonio a su novia. Domingo, tras cumplir las obligaciones e incluso comprometerse, decide desterrar su idea.

Enlazando con uno de los emblemas literarios más usuales, la muerte por amor, hallamos varios personajes que no están dispuestos a sufrir por la ausencia o desprecio de la amada. Ahora bien, a diferencia de los anteriores, sus instintos no son más que vana palabrería y nunca nos remiten a tentativas concretas. Es el caso del novio de Paulita, quien amenaza con suicidarse si ella no se escapa con él [*Juanito*, I, 1.º, 4]. En todo caso, ni por este motivo ni por otro acontece un hecho trágico de esta magnitud en ninguno de sus trabajos, donde, recordemos, se instaba a la risa y al olvido de las penurias del mundo real.

5. 4. 17. LA GENTE DEL ESPECTÁCULO

Artistas, actores y actrices, tiples y tenores, cómicos, características, cantantes callejeros, el mundo circense, compañías itinerantes, intérpretes del *music hall*, bailarinas de *varietés*, etc., todos ellos conforman una gran familia que inunda los libretos de García Álvarez. Estos personajes gozan de claro protagonismo en las obras metateatrales en las que, con una larga tradición que nos remonta a los entremeses del XVII y los sainetes del XVIII, se proporciona el escenario idóneo para que ocupen el punto central del enredo al mostrarse los entresijos de la vida de los coliseos y de sus compañías. Sirva de muestra *La edad de hierro*, que recogía todo el elenco, y de la que se decía lo siguiente:

No falta tampoco en el ensayo la figura de la tiple, ignorante y guapetona, completando el conjunto de aquella familia artística, muy bien estudiada por dentro, el tipo del empresario terriblemente grosero; Mollares el oficioso, adulador de todas las compañías, así como Pepita, primera tiple, hija del amo del cotarro; Mínguez, autor de la casa, etc. [E. S., 1907: 6].

Sus historias, con concomitancias evidentes, están cargadas de fracasos y patetismo. Su lamentable precariedad les lleva a malvivir y pasar penurias para poder co-

mer, de ahí que anden desesperadamente tras una contrata que les emplee. Precisamente *El señor Pérez* cuenta las peripecias de unos artistas que se personan ante Pérez para conseguir trabajo en una compañía que va a partir rumbo a Salamanca. La gracia del asunto reside en la confusión que se establece entre dos Pérez, el coronel y el agente teatral, y en que la compañía requerida era militar. Tanto en esta como en otras de sus piezas, García Álvarez se complace en que estos personajes relaten su pasado como intérpretes, resaltando su más que cuestionable triunfo y ofreciendo anécdotas verdaderamente cómicas que, pese a su apariencia, esconden un fondo trágico. Ilustrativo de esto son las referencias de Resignación en *El señor Pérez*. La mujer explica cómo ella es una característica y su marido era un actor que falleció trágicamente en un accidente en el escenario. Su hija quiere vivir del espectáculo, pero su trayectoria no es demasiado esperanzadora, con estrepitosos desengaños y funciones de las que casi ha tenido que salir huyendo [4].

No obstante, también podemos dar con algún artista alejado de la tónica común. Marina, la joven de *La niña de las planchas*, es una chica dotada de gran talento cuyo padre, percatado de sus habilidades para el canto, quiere que se convierta en toda una celebridad. Para ello la presenta a una prueba musical contra su voluntad. Ella, consciente de que al penetrar en este mundo se rompería su relación con Emiliano⁴⁰, entona mal adrede para seguir con su amor. Sin embargo, tras las duras críticas que cosecha por su mala actuación, su orgullo la empuja a repetirla, dejando a todos asombrados e iniciando una carrera con grandes augurios. Distinta es la tesitura en la que se halla el protagonista de *El famoso Colirón*. Ahora conde de Altazor y retirado en su palacio, en su juventud fue un actor de gran renombre. A pesar de sus méritos, entiende su pasado como vergonzoso y lo oculta ante todos para evitar cualquier problema en el venidero matrimonio de su hija con uno de los jóvenes nobles de la región. Así pues, ambas obras ponen de relieve la escasa valoración social de este colectivo.

Mención aparte merecen las tiples y *cocottes* extranjeras que, al contrario que el producto nacional, se rodean de glamour y éxito y despiertan las envidias, especialmente femeninas, de sus compañeros de reparto. La mayoría francesas, aunque de otras nacionalidades como la americana Bella Cocotero de *El terrible Pérez* o las filipinas hermanas Pay-Pay de *El iluso Cañizares*, con nombres sonoros y cursis, han paseado su

⁴⁰ Este motivo de unos padres deseosos de aprovecharse de las aptitudes interpretativas de los hijos se repite en varias ocasiones. Otros ejemplos pueden encontrarse en *La luna de miel* o en *La edad de hierro*.

arte por las plateas más destacadas del orbe. También los circenses de *Los diablos rojos* o los de *El perro chico* se mantienen en esta esfera en la que el hambre y la penuria no tienen cabida en su día a día.

Todo este universo no solo se conforma de *estrellas*, sino que incluye a otros miembros del espectáculo que de la misma manera se tipifican, como los empresarios, agentes, autores, etc. Los primeros se distinguen por su preocupación por el dinero y la buena marcha del coliseo que regentan, que, en definitiva, era lo que sustentaba sus ingresos. No es casual que algunos de ellos sean catalanes, tradicionalmente vistos como algo tacaños, tal y como se observa en *Fúcar XXI*. Poco respeto les merecía la calidad si el patio de butacas estaba lleno, e incluso otros asuntos supuestamente más sustanciales, como vemos en *La edad de hierro*, donde el apoderado, ante la huida de su hija y primera actriz de la compañía junto con un joven, evidencia más inquietud por la cuestión monetaria que por su condición de padre, ya que, como él mismo afirma, ella es la base de su negocio [4.º, 6]. Esta actitud ya había sido advertida por el novio de la chica, quien declaraba sin rodeos que el padre no consentía que su hija tuviera novios para poder explotarla él solo y que no se le llevaran a su “ganga” [1.º, 4]. Algunas de las tareas que desempeñaban en la época quedan especificadas en *Fúcar XXI*, cuando el empresario Rigau, hombre avinagrado y de muy mal humor, tremendamente consternado con la mala marcha de la taquilla, se cuestiona el porqué de su fracaso, y no entiende su mala estrella, puesto que él hace lo adecuado y esperado, esto es, contemporizar con los cómicos, ser halagüeño con los periodistas y tratar de agradar a la masa espectadora, pero no adelanta nada [I]. Con los actores se comporta tajante y no les concede ningún privilegio, ni adelantos de sueldo, ni vacaciones, todo por el bien de su negocio.

En cuanto al autor, perdedor por naturaleza y en la misma línea que los artistas, posee una consideración muy relativa y sus creaciones están abocadas al fracaso desde antes de su representación. Sin duda, García Álvarez conocía a la perfección la profesión y no vacilaba al ironizar sobre los miedos que le acompañaban ante cada estreno. El señor Pita Segura, con un apelativo muy apropiado para su condición, ejemplificaba a uno de los tantos *autorcetes* de invertido arte en la ya citada *Fúcar XXI*. Suponía una sátira en tanto que, con sus ideas invertidas, pensaba que escribir libretos infames era una buena garantía para que el respetable acudiera a la función, aunque fuera solo a patalear y a animar con su vocerío. Con salero, nombraba varios de sus escritos, todos con

títulos poco zarzuelísticos, entre los que valoraba *Toda la noche atravesando pinares*, *Allá va la nave*, *¿quién sabe do va?*, o *Soy del moro, soy del moro*, que habían vivido esta suerte de atraer a los espectadores para abuchearlos y con ello habían colgado el cartel de no hay billetes [I]. En la línea contraria, el atípico autor de *La edad de hierro* dice tener en su haber notorias piezas, entre ellas *La mariposa azul*, que ha permanecido en el cartel causando cierto entusiasmo y siendo “la única obra de dinero de esta temporada” [1.º, 3]. Caso aparte es el citado autor dramático y modernista de *La muerte de Agripina*.

Configuran también esta esfera teatral, y contribuyen a dar un mayor verismo al ambiente que rodea al espectáculo, directores, contadores, taquilleros, reventadores, acomodadores, anunciadores y, del otro lado de la representación, los espectadores. Su papel es totalmente accesorio, limitado a alguna escena suelta y a veces sin intervención en ella.

5. 4. 18. EL CURSI, EL HORTERA Y EL MODERNISTA

En un tiempo en que la miseria estaba a la orden del día, pertenecer a una escala social elevada era entendido como sinónimo de holgura económica y prestigio. En ocasiones, la población que no cumplía este requisito se afanaba en simular su adscripción a un status más alto del que poseía. Aparentar era tan importante como ser. Si reparamos, además, en que lo que domina en el humor del teatro del momento es el ridiculizar lo viejo frente a lo nuevo y el mostrar este quiero y no puedo, no es extraño que se satirice sobre la cursilería, tan propia de una sociedad que pugnaba por vivir con arreglo a los modelos aristocráticos [Rebes y García Pavón, 1966: XIII].

Los cursis son personajes bufos en sí, marcados por el alto concepto que de ellos mismos tienen. Se creen guapos, elegantes e inteligentes aun sin serlo. Rozan la pedantería con sus ademanes, provocando un efecto cómico inmediato a su salida a escena. En ellos se incide fundamentalmente en tres aspectos: su fisonomía y vestimenta, siempre con un toque de distinción más que discutible; su modo de expresarse, basado en una terminología y construcción sintáctica ajena al habla normal; y su pose y movimientos algo atildados.

Según el análisis contenido en *Las situaciones cómicas en el teatro español* acerca de los tipos más relevantes del género chico, el hortera, otra manifestación del cursi, habla con voz de flautín, lleva chaquets ridículos y corbatas detonantes, y se enamora de toda mujer que se puede reír de él. Al ser objeto continuo de burla tanto individual como colectiva, despierta una constante carcajada. La gracia consiste en hacerlo tímido y analfabeto, atribuyéndole las más humillantes cobardías y poniendo en su boca gran cantidad de disparates. Solía ser frecuente que este rol recayera sobre los dependientes de las tiendas [Anónimo, 1920i: s.p.]. Es el caso de *Mi papá*, donde el grupo de trabajadores de la dependencia de *El gusano de seda* se comporta de esta manera. Con motivo del enlace nupcial de la hija del dueño, los empleados deciden regalarle una sombrillita pintada al óleo. Sus movimientos están acompasados, y se levantan y se sientan al unísono, y adoptan las mismas poses. Su atavío es de una “elegancia cursi propia de su condición de horteras que desean lucir en un día memorable”. No obstante uno de ellos lleva un cuello postizo que se le desabrocha continuamente, restando así donaire y finura a su estampa [I, 1.º, 8].

El primer cursi como tal lo encontramos en *Historia natural*, una revista cuyos personajes, vinculados al mundo animal y vegetal, ocultaban un referente real. Bajo esa apariencia desfilaban políticos, guardias, chulos, etc. El cursi se transformaba en un oso que hablaba de sus conquistas, manejando el verso y palabras ñoñas como “capullito de rosa” o “corazoncito” [2.º, 3]. A su llegada, otros señalaban que solo vivía de ilusiones. El pollo cursi de *El terrible Pérez* tampoco alcanzaba mayor interés en la trama. Interesado por su aspecto, de él se destacaba su coquetería, patente en sus exigencias a la hora de encargarse un traje en la sastrería a la que acudía: “hombreras altas, bolsillos a la derecha, mangas de cartera, espalda sin costura, forros de satén, chaleco de dos filas, pantalón abotinado, ojal en la solapa y la nesga muy fruncida” [1.º, 1]. Más redicho en sus enunciados era Amílcar, un “atildado señor como de cuarenta y cinco años” [*Crímenes*]. Su retorcida dicción y su profusión de adjetivos le delatan. Además, es objeto de la burla de Olivares, quien le estafa un dinero con la excusa de invertirlo en un absurdo invento. Con todo, Amílcar presume y se proclama lego en las cuestiones científicas [*Crímenes*]. Análogo a los anteriores es el pollo sicalíptico de *El maestro Vals*.

Muy cercanos a los cursis podemos situar a los modernistas. El objetivo de García Álvarez es hacer una sátira y una crítica sobre estos autorcillos grandilocuentes

con un alto concepto de sí mismos. Quintiliano, cuyo nombre enlaza con la literatura clásica, muestra desde el comienzo de *La muerte de Agripina* una sensibilidad especial ante las cosas que trasmite a través de su vocabulario y expresiones sonoras y rimbombantes, con términos cultos y rebuscados. Evidencia su preocupación por la literatura y se muestra obsesionado por su propia creación dramática. A toda costa quiere que sus libretos sean representados y está muy orgulloso de su labor. También modernista es el músico Heriberto de *La alegría de la huerta*, obra poblada por personajes aldeanos, por lo que el contraste que se establece con él es mucho mayor. Su oratoria le delata como tal: abundante adjetivación, descripciones profusas, uso de disyuntivas, ambiente bucólico y pastoril en su discurso con alusiones a lo sonoro y lo visual, etc. Con respecto al “pollo algo modernista” de *La Venus de piedra*, al margen de la denominación genérica, no se especifica ningún rasgo externo que nos permita identificarlo. Al omitirse el nombre propio, entendemos que la apostilla de *pollo modernista* era suficiente para que los directores de escena captaran la esencia que quería transmitir el autor. Sus aspiraciones, en este caso culturales, le empujan a vanagloriarse de su sabiduría y de su afición a las actividades intelectuales cuando afirma que lee mucho para forjarse una gran erudición y poder vivir de las letras [1.º].

Al hilo del modernista, no podemos olvidar al bohemio⁴¹, con el que, inicialmente opuesto, guarda una serie de concomitancias. La principal discordancia con el anterior y con el cursi es que su indumentaria es siempre desastrosa. Son seres derrotados, que viven casi excluidos por la sociedad, pero, como los otros, tienen unas aspiraciones literarias y presumen de unos conocimientos de los que carecen.

En *La escala de Milán* damos con Castilla, al que se describe como un “bohemio melenudo, bastante derrotado de indumentaria y con una papelina de órdago” [I]. Borracho y diciendo barbaridades tales como que vive en la época medieval, su presencia es de lo más graciosa al ser muy dispar del resto de sus compañeros de reparto. Se queja porque ha escrito unos versos y no quieren publicárselos en *La Esfera*. Se siente enormemente dolido dado que él se considera un magnífico poeta, y achaca la culpa de esta negativa a la falta de romanticismo imperante. Por su parte, Marcos de Pino, pintor que lleva la batuta en *Clara Luna*, responde a esta imagen:

⁴¹ Sobre la bohemia pueden consultarse los estudios de Piñero y Reyes [1993] y Espina y Zahareas [1998].

El tipo Marcos es el verdadero artista; un poco de melena, bigote a la borgoñona, perilla o barbita puntiaguda, y su traje, viejo y raído, recuerda, en líneas generales, a los que visten los protagonistas de la ópera *La Bohemia*. Chalina vaporosa, pantalón abotinado de terciopelo o pana, etc. Cuando se cubre, lo hace con un sombrero flexible de anchas alas. Lo que se dice, todo un pintor [I, 1].

En cualquier caso, a pesar de tratarse de tipos heterogéneos, nos parece interesante reflexionar sobre estos personajes dentro del mismo apartado por las analogías que se dan en ellos. Igualmente, no hemos incluido ni a modernistas ni a bohemios en la sección dedicada a los artistas, puesto que los relacionamos con el mundo teatral y del espectáculo.

5. 5. OTROS PERSONAJES

Pese a que el género chico buscaba cierta empatía con el público mediante la reproducción de tipos para todos familiares, no hay que olvidar la espectacularidad que perseguían otras composiciones como la revista, la humorada y la fantasía. Esto podía traducirse en la elección de unos personajes que diferían de los del resto de sainetes y zarzuelas por su condición de seres ficticios, abstracciones, personificaciones, etc., y que, al mezclarse con los no ilusorios, daban lugar a dos planos en la acción. La inserción de estos, junto con el marco proporcionado por los espacios fantásticos, otorgaba a estas manifestaciones unas claras particularidades. Paradójicamente, a pesar de apelar a lo imaginario, eran las que más en contacto estaban con la realidad [Espín Templado, 1995a: 155-156] pues no debemos pasar por alto que una de las motivaciones subyacentes a la inclusión de figuras alegóricas y similares respondía a la necesidad de hacer crítica política esquivando a la censura y potenciar la teatralidad [Versteeg, 2000: 249].

En ese intento de crear un ámbito simbólico funcional, prácticamente todo era susceptible de ser personificado. Los autores mostraban predilección por la encarnación de espacios y recintos como los teatros, que se clasificaban según fueran de verso, galantes, elegantes de género chico, etc., y que salían a escena para discutir sobre los estrenos, el público, la temporada, los éxitos, etc.; por cafés de moda, como el Suizo, el Colonial, Fornos, Oriental, etc.; por salones de bailes y verbenas; o, en definitiva, por cualquier rincón de Madrid. En otra línea, proliferaban los periódicos de la época, los accidentes naturales y fenómenos meteorológicos acompañados de sus objetos distinti-

vos, o los adelantos del futuro e inventos, frutos del avance de la técnica y de la ciencia. Relativo a las abstracciones morales, destacaban los pecados capitales, las virtudes y otros conceptos como la felicidad, esperanza, etc. También, la muestra inexorable del paso de los años, en forma de hombre viejo con una guadaña, o la intervención de los siglos, eran habituales [Espín Templado, 1995a: 155-156].

García Álvarez, en tanto que no es un gran cultivador de la revista y piezas afines, modera este universo de caracteres tan divergentes a los de sus zarzuelas y sainetes. No obstante, podemos encontrar algunos ejemplos significativos. En el primer cuadro de *Los presupuestos de Villapierde* traía a escena al dios Júpiter que, sin ser descrito físicamente, protestaba por las abundantes llamadas que estaba recibiendo de numerosos países para quejarse de la mala situación. Su papel, bastante limitado, culminaba con la bajada desde el cielo a la población de Villapierde para estar al tanto de los problemas del lugar, donde se mantenía como mero testigo de los hechos. Junto a él, las Nubes y el Granizo, ataviados con túnicas de gasas azules y botargas blancas respectivamente como reza una acotación final, mientras que el Paraíso es simplemente un baturro con alas al que Júpiter se refiere como el primer mortal que ha osado subir al limbo. Además, *Los presupuestos* contaba con otras personificaciones como la Sal, la Remolacha y el Carbón, y, en la apoteosis, con el Comercio, las Artes, la Industria y la Justicia. En su versión posterior, *Los presupuestos de Ex-Villapierde*, las figuras iniciales eran remplazadas por el Siglo XIX y el Siglo XX. Este recurso de incorporar a los Siglos entroncaba directamente con el cometido principal de la revista, el de *pasar revista* al tiempo transcurrido. Así, ante el cambio de centuria, la misión del Siglo XIX era la de poner en antecedentes al XX de los desarreglos de España. Las modificaciones se extendían a la apoteosis, que prefería a los diarios de más tirada de aquellas fechas.

En cuanto a la extravagancia, *Sombras chinescas* tenía como eje central a Pedro Botero, nombre por el que era conocido el demonio. Este, con la compañía de un diablillo, esperaba ansioso la llegada de nuevos inquilinos que aumentaran la cifra conseguida en años anteriores [1.º, 1]. Curiosamente, sin ser una revista, hacía uso de una apoteosis final de la Caridad y la Guerra subidas en un pedestal. A semejanza de la anterior, *El alma de Garibay* recurría a Satanás, quien cobraba presencia tras una nube blanca [1.º, 3]. Cercanas a lo extraordinario eran las seis Caras, personajes incompletos ataviados de negro, con una peluca blanca y una linterna que les enfocaba hábilmente a la cara para

crear la sensación de que solamente eran rostros que ni siquiera llegaban a participar del diálogo.

Aparentemente en la misma esfera, en las *dramatis personae* de *Historia natural* se avanzaba que en el desarrollo de la trama concurrían ejemplares procedentes del mundo animal y vegetal, tales como un león, un oso, una merluza, un bonito, un bacalao, el oro, el cobre, la plata, el clavel, la rosa o el comino. Sin embargo, esta no era sino una denominación simbólica de la realidad que finalmente observamos en las tablas, lo que trasluce la ironía con la que juega el autor. Una vez que los vemos, percibimos el dualismo y nos percatamos de que los Leones son guardias de orden público; el Oso, un pollo cursi; la Merluza, un albañil borracho; el Bonito, un chulo muy feo; el Bacalao, una criada; la Trucha, un dependiente, etc. Solo las Perlas se caracterizaban como tal y actuaban en un número musical en el que cada una reivindicaba su función ornamental en las mujeres.

CONCLUSIONES

Esta tesis nace bajo el propósito de reivindicar la figura de Enrique García Álvarez, quien, desde su fallecimiento allá por 1931 hasta nuestros días, no ha ocupado el lugar que a nuestro juicio merece en las páginas de la literatura española, habiendo quedado relegado a casi el anonimato no solo para el gran público sino para los entendidos en la materia. Por esta razón, nuestras investigaciones han pretendido rescatar del silencio a este prolífico autor que, en sus coordenadas históricas, vio reconocida su labor y alcanzó gran popularidad y enorme éxito en sus representaciones. Pocos de sus coetáneos pueden presumir de un libro sobre su figura de las características de *Las pirámides de sal* [Casado, 1919], que evidencia el interés suscitado por el comediógrafo ya en vida. Todo un compendio de noticias, anécdotas, ideas teatrales, detalles de su obra, etc., a pesar de su tono poco serio y científico, contrasta con las pocas investigaciones que en la actualidad se han centrado en su persona, todas de manera tangencial al analizar a otros autores aparentemente de más relevancia y envergadura o a los que atribuyen más logros. Junto a esto, la edición actual de sus libretos también es bastante escasa, salvo casos muy concretos como *El verdugo de Sevilla*, con Muñoz Seca [Amorós, 1998], *El palco del Real*, junto a Celso Lucio [Pérez Rasilla, 2001] o *El niño judío*, con Antonio Paso [2001], y nunca de sus obras en solitario.

Poco tuvo que envidiar a figuras como Arniches o Muñoz Seca, con los que trabajó con asiduidad, en el cultivo del género cómico. Su humor, disparatado y recurrente, a veces excesivo, fue uno de sus resortes mejor valorado y que le alzó como el colaborador preferido de muchos de sus contemporáneos. Ciertamente es que, quizás, estos supieron adaptarse mejor a los nuevos derroteros que en las primeras décadas del siglo XX tomó el teatro español, y García Álvarez quedó anclado en unas formas cómicas más propias de un género chico que decaía. Aun así, sus representaciones se convirtieron en centenas en múltiples ocasiones.

Era un hombre polifacético, con habilidad e imaginación para la creación, no solo en su campo, sino en otras disciplinas en las que hizo pequeñas incursiones, como la

novela o la poesía, e incluso la música. Ingenioso y elocuente, amigo de sus amigos, bondadoso y apreciado por todos, pero poseedor del gran defecto de la pereza. En tanto que las páginas de la historia no se escriben por los méritos conjuntos sino por los logros personales, su labor ha quedado en un segundo plano, a nuestro parecer, precisamente por su falta de trabajos individuales, que en definitiva son los que permiten clasificar a un autor y observar su verdadera evolución. García Álvarez fue un hombre sobre todo cómico, en lo personal y en lo profesional. Su teatro tiene como fin primero, y casi último, divertir. Claro está que esto le acarreó no pocas críticas, pero no menos que a otros que se ajustaron a la mentalidad y modo de entender el hecho teatral del género chico. Su gracia se manifiesta ya desde los propios títulos de sus piezas, donde busca juegos imposibles de palabras, especialmente con los nombres de los personajes.

Si bien es cierto que se ciñe a muchos de los preceptos de la época y cultiva géneros como la zarzuela, el juguete, el sainete, la revista, y otros tantos de diferenciación confusa y preferentemente musicados, no debemos restarle mérito en la germinación del astracán. La crítica ha debatido bastante sobre la atribución de su paternidad a Muñoz Seca o su extensión también a García Álvarez. Nunca escribió una pieza con ese nombre y verdad es que Muñoz Seca es tal vez su máximo cultivador, pero la colaboración entre ambos sentó las bases para este tipo de manifestación basada en un humor disparatado y situaciones límite. Es más, todos los elementos que Ruiz Ramón señala como característicos del astracán están presentes en la producción de García Álvarez. Además, su extremado humor y su actitud absurda ante las situaciones de la vida entroncarían perfectamente con este género novedoso y al margen de otros más tópicos y más encasillados, a los que se ajustó sin demasiada originalidad.

Tampoco sus temas conllevaron una renovación del teatro breve, pero su chispa hizo que se presentaran de forma graciosa y agradaran al respetable a pesar de la repetición de motivos. El amor se erige como uno de los más habituales y la pareja de jóvenes sortea obstáculos para gozar de su relación, aplicando diferentes tretas y artimañas, igual que la que los frescos, con otro tipo de actitud, utilizan para aprovecharse de sus víctimas, bien sea por su propio placer o por una finalidad económica. Del mismo modo, sus libretos intentan reflejar la vida de una España convulsa, con cierto desgaste político y unas relaciones internacionales complicadas. García Álvarez no fue un autor comprometido ni reivindicativo, pero este tipo de alusiones era muy eficaz para conec-

tar con un público de clase media y baja que vivía esa coyuntura y que acudía al teatro para desconectar de la cotidianeidad, de ahí que el planteamiento fuera siempre cómico. Los problemas sociales tales como la pobreza, la mendicidad, la subida de impuestos, el cinismo, las apariencias, etc., toman relieve aunque siempre desde la óptica de una hilaridad bastante encorsetada. También el mundo del espectáculo, con sus miserias y sus penurias, y con cierta intención irónica sobre los peligros de la noche y altas dosis de exageración constituye el eje central de otras tantas manifestaciones.

Se trata, por tanto, de un teatro inserto en las coordenadas sociales y también espacio-temporales, con recurrencia a lugares y momentos contemporáneos fácilmente reconocibles por el espectador. Esto suponía un chispazo para con él que daba pie a poder aplicar un tono divertido sobre referencias concretas sin que por ello peligrara la comprensión. Aunque no quiere decir que en ocasiones haya cierta indeterminación o se nos lleve a épocas y ubicaciones alejadas en el tiempo, suelen ser cercanas y así mostrarse, bien de forma explícita o bien mediante sutiles pinceladas. La ciudad toma importancia frente a las zonas rurales, con una escasa ambientación en este marco. Sin embargo, este reflejo de la vida restringe enormemente su teatro y limita su accesibilidad a un lector versado en las coordenadas del momento y en las prácticas sociales. Quizás por esta razón, las obras de nuestro autor, así como las de sus coetáneos, no sean llevadas a las tablas con gran asiduidad.

La voluntad de verismo es especialmente notoria en el caso de los espacios que, ya sean interiores o exteriores, se alzan como representantes de lo íntimo y de lo público. Si bien fue del gusto del género chico la muestra de verbenas y espacios festivos, García Álvarez no quedó atrás, aunque no se aprecia en él un abuso de estos. Los lugares se combinan de forma variada y evolucionan, ya entrado el siglo XX, hacia gabinetes y salones más galantes que no dejan de combinarse con las habitaciones humildes, inmuebles de vecindad y calles, más utilizados en sus primeras obras.

En lo relativo a la galería de personajes que puebla su mundo dramático, no se aleja de la propuesta por el género chico, pero la moldea y enriquece a su modo. Los actantes se presentan de muy diferentes maneras y se caracterizan mediante su presencia escénica, sus ademanes, vestimentas, movimientos, habla, actuación en la obra, etc., pero rara vez adquieren hondura. Su carácter maniqueo y su encorsetamiento venían impuestos por la propia duración de la obra que, dada su brevedad, no permitía un desa-

rollo mucho mayor y que prefería recurrir a tipos por todos conocidos. Viudas, cesantes, modistillas, porteras, guardias de orden público, criadas..., se pasean por sus páginas con una serie de rasgos comunes a todas las piezas del momento que bastan para su trazado.

No obstante, el frescales, también asiduo del teatro por horas, adquirió en su producción cierta relevancia más allá de lo establecido. Heredero del pícaro y del tenorio, antihéroe, desvergonzado, casi ridículo, a veces cesante, se dedica por lo general a los lances amorosos. Polifacético y con rasgos compartidos de manera serial, cuenta con su toque de distinción en cada una de sus representaciones hasta el punto de configurarse como único, pero siempre con el deseo de engañar y aprovecharse de todos, sea cual sea su condición. Pérez, Valbuena, Tejada, Bedoya, y otros tantos, no eran tipos que se dieran en la realidad ni modelos a seguir, de manera que sus aventuras están abocadas, con alguna excepción, a ser censuradas y castigadas desde el punto de vista moral impuesto, no sin mostrar ellos arrepentimiento y propósito de enmienda. Mucho se ha hablado de la importancia de Arniches en el dibujo de este personaje peculiar y cómico. De nuevo, no podemos sino reivindicar la labor de García Álvarez en la germinación de este personaje que empieza a perfilarse como original en las obras conjuntas con el autor alicantino, si bien después evoluciona de manera diferente. En este sentido, en sus trabajos con Muñoz Seca también es partícipe de las tramas, aunque liberado de cierto didactismo y receptor de reprimendas más suaves.

Por todo lo dicho anteriormente, no podemos sino concluir que Enrique García Álvarez fue un autor sometido a los condicionamientos del género chico pero con ciertas dosis de originalidad que no han sido reconocidas con el paso del tiempo. Su comicidad, base de su teatro, era quizás la más disparatada de los autores del momento, pero hacía falta mover muchos resortes más para trascender en la literatura. Esta valía la supieron vislumbrar no solo en su época sino sus inmediatos sucesores, quienes alabaron su actitud y su facilidad creativa. De entre todos ellos, destacamos a Jardiel Poncela, que como cultivador del teatro del absurdo, nunca dejó de admirar su labor como comediógrafo y resaltar sus aptitudes, señalando en él un claro precedente de su propio teatro.

APÉNDICES

APÉNDICE I: LISTA DE OBRAS POR COLABORADORES

Con este apartado pretendemos hacer una relación más pormenorizada de las obras que García Álvarez escribió tanto en solitario como en colaboración con otros autores. Las fichas que se presentan están ordenadas, en un primer nivel, conforme al autor o autores que tomaron parte en su proceso de elaboración y, en segunda instancia, de manera alfabética. Cada una de estas fichas contiene la información teatral de la obra, esto es, además del título, subtítulo y compositores musicales, en el caso de que los hubiera, aparecen los datos relativos al lugar y fechas del estreno, así como la mención a los personajes y actores que formaron el reparto, siempre y cuando se conozcan dichas referencias.

Ahora bien, en los casos en los que la obra no está editada y en aquellos en los que el libreto se publicó sin el nombre del autor, resulta un tanto complicado probar realmente su participación. Para respaldar nuestras afirmaciones se han manejado diversas fuentes:

1) La relación de obras del autor que se recoge en *Las pirámides de sal* [Casado, 1919: 177-179] y que el mismo García Álvarez debió de supervisar. En ella se establece una distinción entre las que están editadas y las que no, que aparecen en un apéndice final. En cualquier caso, no es del todo una información completa por varias razones. En primer lugar, porque se trata de una lista parcial, ya que no llega hasta el final de su carrera, sino que solo alcanza el año 1919. Por otra parte, se omiten algunos datos que hemos podido hallar gracias a las otras fuentes. Sin embargo, es curioso que incluya algunas piezas que no firmó y sin embargo no proceda igual con otras. Así, José Casado, hace la siguiente anotación a pie de página: “Extrañará a los lectores encontrar aquí algunas obras que no ha firmado, ni en los carteles ni en los ejemplares el Sr. García Álvarez; no se atribuya la inclusión a un lapsus muy explicable; todas las obras que figuran son del célebre autor aunque por convenio previo con los colaboradores, no figure para nada su nombre en algunas de ellas” [Casado, 1919: 77].

2) García Álvarez recopiló durante años las reseñas teatrales de sus estrenos que aparecieron en diversos periódicos de la época y las compiló en una especie de álbum que tituló *Mis estrenos*. Se trata de una información personal a la que hemos podido acceder gracias a la amabilidad de su nieto, José Luis González García. Ahora bien, el hecho de que aparezcan en dicho álbum es síntoma inequívoco de su participación, pero la ausencia no es clarificadora, pues puede deberse a cualquier despiste por parte del autor. Además, en este cuaderno se incluyen también aquellas en las que participó como compositor.

3) Las informaciones obtenidas de los periódicos y revistas de la época, especializados o no, son una fuente de información valiosa e importante, aunque a veces resulte un tanto parcial, según quien escriba y su posición con respecto al género chico. Cuando el nombre del autor no ha aparecido en los carteles ni posteriormente en la edición del libreto, por lo general las críticas no suelen ser demasiado clarificadoras, ya que también suelen omitirlo. Ahora bien, muchas obras que se estrenaron y que por su mala acogida no se publicaron, nos son conocidas a través de este medio. De igual modo, a veces era frecuente que en los días o semanas previas a un estreno se anunciarán otros próximos, con los títulos de las obras y los nombres de sus autores. Tristemente, no siempre estas piezas llegaban finalmente a representarse y quedaban en la contaduría del teatro sin ver la luz o en las manos de sus creadores. En cualquier caso, se estrenaran o no, hay que contabilizarlas como piezas del autor. Diferente es la situación en la que acababan presentándose con otro título distinto por creerlo así más conveniente los libretistas.

4) Los datos de la SGAE son tan valiosos como conflictivos. Evidentemente el hecho de que un autor cobre derechos por la representación de una obra sería signo indiscutible de que participó en su elaboración. No siempre esto resulta del todo fiable, y hay problemas en tanto que, al cobrar lo mismo por ser músico que autor, se inscribían indistintamente. El propio personal de la SGAE se muestra dudoso sobre la veracidad de los datos que se contienen en el llamado catálogo FIJITSU. Por contra, la no aparición no implica necesariamente la situación inversa, es decir, muchos autores no se sometían rigurosamente a la inscripción de las obras y en algunos casos se saltaban este paso. También podía ocurrir que renunciaran a los derechos en beneficio de sus compañeros o que simplemente pusieran su nombre en el libreto con el fin de otorgarle un cierto prestigio y que en realidad no hubieran formado parte del equipo creador. Teniendo en cuenta el carácter de García Álvarez, algo despreocupado por este tipo de asuntos y con una personalidad marcada por la generosidad, no nos sorprende que su nombre pueda no aparecer en algunos de los registros, sin significar por ello que realmente no colaborara.

Por otro lado, los registros de la SGAE presentan ciertos problemas, ya que en ocasiones resultan contradictorios. No debe olvidarse que cuando esta institución se puso en funcionamiento no existía ningún tipo de ordenación y catalogación más allá de la manual. Por ello, conforme han pasado los tiempos y se ha modernizado la recopilación de datos, esos archivos se han debido informatizar, con los consiguientes errores que ello puede conllevar. Esto nos conduce a encontrar informaciones discordantes en las diferentes fuentes que dentro de la SGAE se pueden manejar. Básicamente son:

a) Catálogo informatizado por el nombre del autor donde figura la relación de obras en las que colaboró, tanto musicales como dramáticas, y por las que cobra derechos de autor. Gracias a la amabilidad de María Luz González Peña hemos tenido acceso a esta lista y a otras in-

formaciones. Ahora bien, no todas las obras que escribió García Álvarez se encuentran en dicha lista, y algunas, incluso de las que están editadas, no figuran en la relación. Por otra parte, existe una clasificación de los títulos en dicho listado que diferencia entre D, obra dramática, y G, que significa que pertenece a un catálogo general. Cuando se acude a la consulta de los datos obra por obra, no siempre estos coinciden con los marcados en la lista anterior, por lo que comienzan las primeras confusiones.

b) En la sala biblioteca de la SGAE se hallan las fichas relativas al Archivo musical de la SGAE, que pueden ser consultadas libremente por el investigador, pues se trata de una información mecanografiada y a veces anotada a mano. Ordenadas de modo alfabético, estas contienen la información correspondiente a las piezas de las que se guardan las partituras vocales o musicales. Sin embargo, no solo contienen esta información, sino la relativa a los libretos de los que forma parte la música, con datos como los de sus autores. Los inconvenientes de estas fichas son que no siempre coinciden en su contenido con las de los ficheros informatizados. No obstante, las partituras y documentos a los que nos remiten resultan útiles, pues en sus páginas, en ocasiones, los músicos anotaban informaciones relativas al estreno o a sus autores.

c) Recientemente, ha sido incluido un catálogo en la página web de la SGAE que permite comprobar, vía Internet, las autorías que tienen registradas, pero sin diferenciar entre músicos o compositores, por lo que cuando abordamos el estudio de la obra y procedemos a su consulta en este catálogo, no es posible dilucidar si, en el caso de nuestro autor, participó como compositor o dramaturgo. Además, no siempre los datos que obtenemos coinciden con los de otros catálogos de la SGAE.

d) En la misma SGAE es posible acceder a un catálogo donde se recogen todos los datos relativos a los derechos de autor hasta el año 1913, de modo que se trata de una especie de registro que, por orden alfabético y sin fechar, nos indica a nombre de quién se registró esa pieza. En cualquier caso, tampoco coincide siempre con las otras fuentes de la SGAE y a veces carece de entradas que sí están entre los otros recursos de la ya citada Sociedad.

5) Por último, el libro de Iglesias de Souza, que se encargó de efectuar un análisis exhaustivo de los fondos de la SGAE, supone un punto de partida importante para abordar la información de la misma, pero también contiene errores, por ejemplo relativos a fijar la autoría de García Álvarez cuando únicamente fue el autor de la música. Al no justificar el porqué de determinadas atribuciones, a veces es complicado llegar hasta la determinación que estableció.

Con este panorama y la contradicción de datos que existe entre las fuentes en muchos de los casos resulta complicado determinar la autoría.

I. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE

1. *Las aceitunas*¹

Entremés

Teatro Calderón

12 de julio de 1928

[Magdalena; Pepe Olivares; Justo Alfaro, doméstico; Pío Pi; Leo Shuman]

2. *Apuntes al lápiz*²

Sin datos

Teatro Martín

Sin datos

Sin datos

3. *Al toque de ánimas*

Sin datos

Teatro de la Zarzuela

Sin datos

Sin datos

4. *Las bolas de Villar*³

Sin datos

Sin datos

[1921]

Sin datos

5. *Capicúa*⁴

Apropósito

Música de Enrique García Álvarez

Teatro Coliseo Imperial

13 de abril de 1918

[Mercedes Sampedro]

¹ El periódico *ABC* [Anónimo, 1928b: 33] informaba sobre el estreno de esta obra en el año 1928 con motivo del beneficio de Anselmo Fernández. Sin embargo, su edición se había producido con anterioridad, en 1924, junto a *El ratón* y *El fuego*, y en 1926 de forma independiente en la revista *Lecturas*. No hemos encontrado ninguna referencia que nos permita afirmar que se llevara a escena antes de su edición.

² Tanto esta como la siguiente, *Al toque de ánimas*, son dos obrillas de juventud que debieron de estrenarse en torno a 1892, pero de las que no conocemos con precisión ningún dato. Son mencionadas en numerosos artículos e incluidas por el propio autor en la relación de piezas de *Las pirámides de sal*, pero no se editaron y ni siquiera se conserva el manuscrito. Por el contrario, sí que tenemos certeza del teatro en que fueron presentadas.

³ El autor afirmaba tener esta obra escrita en 1921 a falta de la mano de un colaborador que le ayudara a finalizarla [Martínez de la Riva, 1921: 25]. No hay constancia de que así fuera, de ahí que se incluya entre sus creaciones en solitario. Además, teniendo en cuenta su argumento, que contaba la historia del mentiroso Villar, no puede relacionarse con ninguna obra posterior, ya que este tema no aparece, por lo que no se puede postular un cambio de título.

⁴ Al día siguiente de su estreno, *El Liberal* comentaba que este apropiósito había sido compuesto expresamente para el beneficio de Mercedes Sampedro y hablaba abiertamente de la autoría de Enrique García Álvarez. No se conoce muy bien la naturaleza de la pieza, pero en la reseña se mencionaba que la actriz había actuado a la perfección como “imitadora de estrellas de varietés” [A., 1918b: s.p.] También los datos de la SGAE confirman la autoría de nuestro comediógrafo.

6. *El faquir y la chamberilera*⁵

Comedia

Sin datos

[1919]

[Simó-Raso]

7. *La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!*

Sainete en dos actos

Teatro Rey Alfonso

1 de junio de 1922

Socorro (Srta. Martí); Leonarda (Sra. Valero); Martina (Sra. Fernández); Ubaldina (Srta. Sedeño); Gabriel (Sr. [Pedro] Zorrilla); Frutos (Sr. Cobeña); Doroteo (Sr. Porres); Mariano (Sr. [Antonio] Escobar); Porras (Sr. Gentil); Riego (Sr. Rubio); Zapata (Sr. Martí); Ramírez (Sr. Martí); Parroquiano (Sr. Rubio); Un guardia (Sr. Salguero); Vendedor de gallinas (Sr. Salguero); Uno (Sr. R. Vico); Un vendedor (Sr. Alfayate); Un niño (Niño Jáuregui)

8. *El fuego*

Entremés lírico

Teatro Novedades

8 de mayo de 1923

Benito; Ramón (personaje que no sale a escena); Rosario; Facundo; Aguado, bombero

9. *El juglar*⁶

Entremés

Teatro Apolo

4 de mayo de 1918

[Casimiro Ortas]

10. *Larrea y Lamata*

Juguete cómico en dos actos y en prosa

Teatro Cómico

17 de octubre de 1922

Carola (María Mayor); Paulina (Amparo Martí); Eulogia (Consuelo Company); Magdalena (Adela Cantos); Niceta (Luisa Borrell); Larrea (Pedro Zorrilla); Lamata (Fernando Aguirre); Dióscoro (Fortunato García); Carranque (Ángel Castaños); Pinto (Luis Fernández); Benito (Gregorio Arín); Pepe Segovia (Anselmo Mazas); Rebolledo (Carlos Gómez); Vallejo (Antonio Escobar); Policarpo (Andrés Ramos); Desiderio (Ramón Márquez); Pachín (Benito Aranda); Salvador (Lorenzo Beltrán); Deogracias (Marcos Ruiz); Flauta (José Navarro); Violín 1.º (Luis Díaz); Violín 2.º (Pablo Cruz); Contrabajo (Anselmo Ruiz); Fotógrafo (Antonio Contreras); Criado 1.º (N.N.); Criado 2.º (N.N.)

⁵ No es seguro que se llegara a terminar la obra e incluso menos que se representara. Los datos que poseemos provienen de una noticia en la prensa en la que se decía que el autor se encontraba inmerso en la escritura de dicha pieza y que había leído una parte a sus compañeros, que no pudieron evitar desternillarse de risa. Es del lunes 3 de noviembre de 1919, pero carecemos de la referencia exacta del periódico. Parece que la obra nunca llegó a estrenarse, o al menos no tenemos constancia de ello.

⁶ Con motivo de la Fiesta del Sainete de 1918, García Álvarez escribió este entremés en solitario, así como otra pieza con Muñoz Seca. Todas las informaciones al respecto han sido tomadas de la prensa de la época [Anónimo, 1918d: 16], [E.G., 1918: s.p.], [Anónimo, 1918c: s.p.]. Iglesias de Souza indicaba que se trataba de una obra en tres actos [1993: 446], pero este dato no nos parece demasiado fiable si tenemos en cuenta que en los eventos como la Fiesta del Sainete se escenificaban piezas breves.

11. *El ratón*

Entremés lírico

Música de Rafael Calleja

Teatro Cómico

24 de abril de 1906

Rosa (Srta. [Julia] Fons); Jacinta (Srta. [Carmen] Andrés); Filomeno (Sr. [José] Ontiveros)

12. *La realidad en el teatro*⁷

Apropósito

Teatro Magik-Park

1914

Alarcón (Paco Alarcón); D. Claudio; D. Ramiro; Una voz; Otra; Un hombre; Un sereno

13. *El testamento de un vivo*⁸

Juguete cómico en tres actos

Teatro Rey Alfonso

4 de mayo de 1923

Sin datos

14. *La torta de Alcázar*⁹

Sainete

Sin datos

1928 (publicación)

Paulina; Ecequiela; Paco; El monstruo

II. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y JOAQUÍN ABATI

15. *Clara Luna*

Juguete cómico en tres actos y en prosa

Teatro Reina Victoria

24 de diciembre de 1925

Concordia (Sra. [Irene] Alba); Clara (Srta. [Isabel] Barrón); Tula (Sra. [Carmen] Sanz); Patrocinio (Srta. I. Caba); Victoriana (Srta. [Juana] Manso); Amaparo (Srta. J. Caba); Leonarda (Sra. Vales); Una chula (Sra. [Consuelo] Barrios); Luz (Srta. P. Caba); Marcos (Sr. [Juan] Bonafé); el Duque (Sr. Perales); Magín (Sr. García León); Ceballos (Sr. Hidalgo); Muro (Sr. Caba); Abelardo (Sr. Rovira); Balbino (Sr. Sanz); Homobono (Sr. Gutiérrez); Mauregato (Sr. Oltra); Mónico (Sr. Ponzano); Criado 1.º (Sr. Ponzano); Criado 2.º (Sr. N.N.); Un chulo (Sr. Sanz); Un hombre (Sr. Ponzano)

16. *Juanito Mejía*

Juguete cómico en tres actos y en prosa

Teatro de la Comedia

10 de septiembre de 1926

⁷ Sin ser publicado como libreto independiente, esta obra apareció contenida en *Las pirámides de sal*. De ella se decía el lugar y año de estreno, pero nos ha sido imposible encontrar la fecha exacta de su estreno.

⁸ Prácticamente desconocida por no haber sido editado el libreto, los anuncios en los días previos al estreno hablaban de García Álvarez como su autor [Anónimo, 1923c: 5]. Tras el fracaso de la *première*, no se vuelve a mencionar. Además, se cobran derechos de autor por ella.

⁹ Se trata de una pieza muy breve que apareció contenida en las páginas del *Blanco y Negro* [García Álvarez, 1928: 35-39] y que no parecía estar destinada a la representación, sino que fue escrita expresamente para estas páginas.

[Mercedes Sampredo; María Mayor; Casimiro Ortas; Sr. Pedrote; Sr. Górriz, José Riquelme]¹⁰

17. *La mala memoria*

Juguete cómico en un acto y en prosa

Teatro Lara

1 de marzo de 1930

Olvido (Srta. Carbonell); Domingo (Sr. Vico); Pilita (Sra. M. Gómez); una doncella (Srta. Noriega)

18. *Riña de gallos*

Juguete cómico en tres actos y en prosa

Teatro Infanta Isabel

11 de febrero de 1927

Margarita (Srta. Martí); Pánfila (Sra. [Isabel] Bru); Madame Gateu (Sra. Ruiz); Hortensia (Srta. Garcés); Rosa (Srta. Santaularia); Dorotea (Srta. Serrano); Gallo (Sr. Sepúlveda); Morón (Sr. Mora); el Doctor Murga (Sr. [Arturo] La Riva); Marcelo (Sr. Suárez); Olivares (Sr. Cuenca); Monsieur Bouquet (Sr. Valdivieso); Un camarero (Sr. Valdivieso); Severo del Todo (Sr. González); Calamarte (Sr. González); Michelena (Sr. Acebal); Un paleta (Sr. Acebal); Salvador (Sr. Olavide); Encinas (Sr. Corro)

III. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y RAFAEL ABELLÁN ANTA

19. *Lluvia de estrellas*¹¹

Zarzuela en un acto

Música de Jesús Aroca

Teatro Romea

2 de abril de 1902

Sin datos

IV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y CARLOS ARNICHES

20. *Alma de Dios*

Comedia lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros

Música de José Serrano

Teatro Cómico

17 de diciembre de 1907

Ezequiela (Srta. [Loreto] Prado); Eloísa (Sra. [Matilde] Franco); El señor Matías (Sr. [Enrique] Chicote); Saturiano (Sr. [José] Soler); Agustín (Sr. Llana); Señá Marcelina (Sra. Castellanos); Irene (Srta. Blanc); Doña Tadea (Sra. Martín); Doña Gaspara (Srta. [Lucía] Barandiarán); Señor Adrián (Sr. [Jaime] Ripoll); Pelegrín (Sr. Ponzano); El señor Orencio (Sr. [José] Morales); Don Ramón (Sr. [Luis] González); Carrascosita (Sr. [Julio] Castro); Un sacerdote (Sr. [Fernando] Delgado); El señor Espinosa (Sr. Bermúdez); Un acólito (Sr. Górriz); Un bajo de capilla (Sr. G. Fernández); Monaguillo 1.º (Sr. Molina); Monaguillo 2.º (Sra. [Lucía] Barandiarán); Balbina (Srta. Román); Una mujer (no

¹⁰ A pesar de ser la elegida para abrir la temporada del Cómico, fue un verdadero fracaso y, consecuentemente, no se editó. Gracias a la reseña del estreno aparecida en periódicos como el *ABC*, entre otros, nos es posible conocer su existencia y la relación con nuestro autor [Anónimo, 1926b: 27]. No obstante, algunas de las informaciones de las que dispone la SGAE apuntan que García Álvarez solo se encargó de la música, pero teniendo en cuenta lo caótico de los datos de esta institución y que se contradice con los varios periódicos consultados, que además no hacen mención alguna a la parte musical, me inclino a pensar que realmente García Álvarez colaboró con Abati en el texto y no en la parte armónica.

¹¹ La información procede de los datos de la SGAE, donde se dice que García Álvarez es uno de los autores de esta obra de la que tan poco sabemos.

habla); Un ciego (Sra. [Lola] Borda); Un hombre (no habla); Señá Rosa, la Quemá (Sra. Martín); Sunsión (Srta. [Amalia] Anchorena); María Carmen (Srta. [Lola] Saavedra); Sacramento (Srta. D[olores] Girón); Sr. Cosme (Sr. [Fernando] Delgado); Tío Zuro (Sr. [José] Soler); Pepe, el Liso (Sr. [José] Morales); Rafaelillo (Sr. [Luis] González); Niño Jesús (Sr. [Julio] Castro); Un húngaro (Sr. Ortiz)

21. *Los barateros*¹²

Dividido en tres cuadros
Música de Jiménez
[Teatro Apolo]
[1904]
Sin datos

22. *El carácter de Soinen*¹³

Comedia en tres actos
[Teatro de la Comedia]
[Octubre de 1911]
Sin datos

23. *La chica de Marcelino*¹⁴

Sainete
Teatro Cómico
3 de febrero de 1911
[Loreto Prado; Enrique Chicote]

24. *El cuarteto Pons*

Zarzuela cómica en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa
Música de Vicente Lleó
Teatro Eslava
19 de abril de 1912
Octavia (Sra. [Juana] Manso); La del Vals (Srta. [Julia] Fons); Otra del Vals (Srta. Sandford); Oswaldia (Srta. Pozuelo); Estefanía (Srta. S. Imaz); Estefanía (Srta. P. Carreras); Obdulia (Srta. E. Fortuny); Moza 1.^a (Srta. Sánchez-Imaz); Moza 2.^a (Srta. Melchor); Moza 3.^a (Srta. Barrilaro); Duquesa de Elce (Sra. Cárcamo); Díaz (Sr. [Ramón] Peña); Pons (Sr. [Paco] Alarcón); Ruiz (Sr. Llana); Sanz (Sr. Castañé); Príncipe Canijo (Sr. González); Lioski (Sr. [Emilio] Stern); Príncipe Othón (Sr. [Enrique] Lorente); Oroncio (Sr. Rodríguez); Un ujier (Sr. Rodríguez); Un inspector de policía (Sr. Rodríguez); Los del Vals (Sr. Cavases, Sr. Gandía); Un *chauffeur* (Sr. Cavases); Espectador 1.^o (Sr. [Emilio] Stern); Espectador 2.^o (Sr. Belenguer); Espectador 3.^o (Sr. Pierrá); Espectador 4.^o (Sr. Serra-

¹² Los datos están tomados del diario *Nuevo Mundo*, en el que se anunciaba la pieza como una de las que Arniches y García Álvarez tenían compuesta para la siguiente temporada del Apolo [Stop, 1904c: s.p.]. Después, no hemos encontrado mención alguna a *Los barateros*.

¹³ Ya desde comienzos de agosto se venía anunciando que los autores había terminado la obra [Anónimo, 1911(1-8): s.p.]. Mientras que a finales de septiembre *El Imparcial* [Anónimo, 1911k: 2] y *ABC* [Anónimo, 1911j: 10] la citaban como próxima a estrenarse en el teatro de la Comedia, unos días más tarde el *Nuevo Mundo* señalaba lo mismo de una llamada *El carácter de Gómez*, que debía de ser la misma. En cualquier caso, no hay datos de que se llevara a las tablas.

¹⁴ Las páginas del *ABC* decían lo siguiente sobre esta obra: “Carlos Arniches y García Álvarez ofrecerán también las primicias de un sainete titulado *La chica de Marcelino*, en el que tomarán parte Loreto Prado, Enrique Chicote y otros artistas del Cómico” [Anónimo, 1911a: 11]. La función iba a celebrarse el día 3 de febrero de 1911 en beneficio de los enfermos de tuberculosis. Dos días más tarde *El Imparcial* daba la misma información [Anónimo, 1911b: s.p.]. Después, se pierde el rastro de la pieza.

no); Espectador 5.º (Sr. Barta); Guardia 1.º (Sr. Mariner); Guardia 2.º (Sr. Aznar); Un acomodador (Sr. Tovares)

25. *El distinguido sportsman*

Entremés con música

Música de Joaquín Valverde Sanjuán

Teatro Apolo

22 de noviembre de 1906

Doña Eusebia (Sra. Vidal); Catalina (Srta. Garrido); Una aguadora (Srta. Carceller); Aprendiz (Niña Peló); Sixto (Sr. [José] Ontiveros); Antonio (Sr. Ruiz de Arana); Un señor curioso (Sr. Mesejo); Camilo (Sr. [Vicente] García Valero); Sr. Pérez (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Un pollo elegante (Sr. [Luis] Manzano); Un tendero (Sr. [Luis] Manzano); Un guardia de caballería (Sr. [Luis] Manzano); Un lesionado (Sr. Sánchez); Un mozo de cordel (Sr. González)

26. *El espanto de Abañín*¹⁵

Juguete cómico de enredo en tres actos

[Comedia]

[1910]¹⁶

Sin datos

27. *Felipe Segundo*

Entremés lírico

Música de Tomás López Torregrosa

Teatro Cómico

9 de mayo de 1908

Genoveva (Srta. Loreto Prado); Jerónimo (Sr. [Enrique] Chicote); Don Felipe (Sr. [José] Soler); Celestino (Sr. Llana)

28. *Gente menuda*

Sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros y en prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán

Teatro Cómico

7 de mayo de 1911

Catalina (Srta. [Loreto] Prado); Concha la Lunares (Srta. [Lola] Saavedra); Una ciega (Sra. [Matilde] Franco); La bella Manojó (Sra. [Matilde] Franco); Genoveva (Sra. Castellanos); Sara la Criolla (Srta. M. Águilas); Paca la Cromo (Srta. Vela); Leonor (Srta. [Lola] Borda); Lazarillo (Srta. [Lola] Borda); Vendedora de papel (Srta. [Lucía] Barandiarán); Verdulera 2.ª (Srta. [Lucía] Barandiarán); Camarera 1.ª (Srta. J. Águila); Verdulera 1.ª (Srta. Román); Verdulera 3.ª (Sra. Redondo); Una vecina (Sra. Redondo); Una pobre (Srta. Garcelán); Perico (Enrique Chicote); El señor Felipe (Sr. [Jaime] Ripoll); Casimiro (Sr. [Julio] Castro); El señor Fermín (Sr. [José] Soler); Suárez (Sr. [José] Soler); Un borracho (Sr. [José] Soler); Manolito (Sr. A. Girón); El Alfredito (Sr. [José] Morales); El chulo Goma (Sr. Ponzano); El señor Lauro (Sr. [Fernando] Delgado); Isabelo (Sr. González); Un sereno (Sr. González); Zacarías (Sr. Peinador); Un cafetero (Sr. Peinador); El señor Valeriano (Sr. Peinador); Ciego 1.º

¹⁵ Las referencias a esta obra han sido tomadas del diario *ABC* [Anónimo, 1910e: 9], donde se decía que sería uno de los próximos estrenos del teatro de la Comedia. Pero no debió de ser así porque, un mes después, la misma información se recogía de nuevo en el citado *ABC* [Anónimo, 1910g: 11], pero bajo el título de *El espanto de Alcañiz*.

¹⁶ Si es que hubo estreno, este debió de ser posterior al día 1 de octubre de 1910, que es de cuando datan las últimas menciones a la pieza.

(Sr. Ortiz); Negro 1.º (Sr. Ortiz); Tijeritas (Sr. Fernández); Ciego 2.º (Sr. Fernández); Gurria (Sr. Fernández)

29. *La gente seria*

Sainete lírico en un acto y en prosa

Música de José Serrano

Teatro Cómico

25 de abril de 1907

Enriqueta (Srta. Pino); Dolores (Srta. [María] Palou); Petra (Sra. Vidal); Enriquetita (Niña Peló); Luisita (Niña León); Jesusita (Niña Novo); Saturnino (Sr. [Emilio] Carreras); Regino (Sr. [Luis] Manzano); Severiano (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Pepe el Loro (Sr. Mesejo); Justino (Sr. [Vicente] García Valero); Señor Román (Sr. Arana); Andresito (Niño García); Manolín (Niño Roldán); Un diablillo (Niño Zabaleta); Bullanguero 1.º (Sr. Picó)

30. *El hurón*

Entremés lírico

Música de Tomás López Torregrosa

Teatro Cómico

9 de mayo de 1908

Teresita (Srta. Loreto Prado); Señá Balbina (Sra. Castellanos); Don José (Sr. [Enrique] Chicote)

31. *El jocosó Villarino*¹⁷

Comedia en dos actos

Música de Quinito Valverde

[Teatro Lara/Apolo]

[1904]

Sin datos

32. *El método Górritz*

Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros

Música de Vicente Lleó

Teatro Apolo

18 de junio de 1909

Socorro (Srta. Pino); Nati (Sra. Soler); Estanciera 1.ª (Sra. Soler); Señorita 1.ª (Sra. Lahera); Estanciera 2.ª (Sra. Lahera); Señorita 2.ª (Sra. Torres); Estanciera 3.ª (Sra. Torres); Señorita 3.ª (Srta. Sánchez Imán); Estanciera 4.ª (Srta. Sánchez Imán); La Sole (Srta. Sánchez Imán); La Encarna (Srta. Moreu); Estanciera 5.ª (Srta. Moreu); La Daría (Srta. Salcedo); Estanciera 6.ª (Srta. Salcedo); La Tri-
ni (Srta. [Antonia] Espinosa); Una camarera (Srta. Carceller); Górritz (Sr. [Emilio] Carreras); Piñuela (Sr. [Luis] Manzano); Don Eusebio (Sr. Ruiz de Arana); Puchol (Sr. Carrión); Gaucho 1.º (Sr. Carrión); Sosete (Sr. Soriano); Gaucho 2.º (Sr. Soriano); Escamilla (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Gaucho 3.º (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Parreño (Sr. Medina); Gaucho 4.º (Sr. Medina); Un mari-
do (Sr. Gordillo); Invitado 1.º (Sr. S. Soriano); Invitado 2.º (Sr. Valverde)

¹⁷ El *Nuevo Mundo* era quien citaba esta pieza firmada por Arniches y García Álvarez como una de las siguientes a escenificarse en el Lara [Stop, 1904b: s.p.]. Ante la falta de datos de que esto se produjera realmente, podríamos pensar que sufriera algún cambio de título y que fuera una de las posteriores que los dos comediógrafos presentaron en dicho teatro, pero no hay ningún indicio que nos conduzca a pensarlo ni se aprecia relación alguna entre este título y el contenido de libretos posteriores. En todo caso, tampoco queda demasiado claro si realmente *El jocosó Villarino* iba destinada al Lara, pues en informaciones posteriores se hablaba del teatro Apolo para hacerla llegar al público, seguramente con motivo del beneficio de Emilio Carreras [Stop, 1904c: s.p.].

33. *Mi papá*

Juguete cómico en tres actos y prólogo, en prosa

Teatro de la Comedia

26 de enero de 1910

Doña Carmen (Sra. Alba); Luisa (Srta. P[érez] de Vargas); Dora (Srta. A[dela] Carboné); Doña Deli (Sra. Martínez); Mariana (Sra. Domínguez); Clo-Clo (Srta. Villa); Cla-Cla (Srta. Bedoya); Socorro (Sra. Pazos); María Pepa (Sra. Pallarés); Salvadora (Srta. Villa); Gregoria (Sra. Sánchez); Doña Enriqueta (Sra. Domínguez); Dolores (Srta. Valle); Isabel (Srta. Gelabert); Mujer 1.^a (Srta. Pallarés); Moza 1.^a (Srta. Calvo); Moza 2.^a (Srta. Valle); Don César Benavides (Sr. Santiago); Paquito (Sr. González); Señor Tapia (Sr. [Pedro] Zorrilla); Paulino (Sr. Vilches); Molina (Sr. [Juan] Bonafé); Sr. Parreño (Sr. Portes); Don Victorino (Sr. Rivero); Rosendo (Sr. Casa); Sr. Bravo (Sr. Pacheco); Muñoz (Sr. R. Santiago); Sánchez (Sr. Acevedo); Juan (Sr. Molinero)

34. *La muerte de Agripina*

Pasatiempo cómico-lírico en un acto, dividido en tres cuadros, original y en prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa

Teatro de la Zarzuela

5 de abril de 1902

Rosalía (Srta. Valverde); Señá Casilda (Srta. Nieves González); Don Gumersindo (Sr. Sanjuán); Teodomiro (Sr. Arana); Domingo Díaz (Sr. [José] Riquelme); Quintiliano (Sr. González); Aniceto Gorondo (Sr. [Emilio] Stern); El padre Ambrosio (Sr. Rodríguez); Nicasio (Sr. Galerón); Don Cleofás (Sr. Orejón); Paleta 1.^o (Sr. Mora); Paleta 2.^o (Sr. Galerón); Paleta 3.^o (Sr. Pérez); Paleta 4.^o (Sr. López); Bruna (Sra. Banovio); Eugenio, guarda rural (Sr. N.N.); Nicomedes (Sr. Mora); Guarda 1.^o (Sr. N.N.); Guarda 2.^o (Sr. N.N.); Mozo 1.^o (Sr. N.N.); Mozo 2.^o (Sr. N.N.); Mozo 3.^o (Sr. N.N.); Mozo 4.^o (Sr. N.N.); Mozo 5.^o (Sr. N.N.); Mozo 6.^o (Sr. N.N.); Timoteo (Sr. Rubio); El de las Castañuelas (Sr. Mariner)

35. *El optimista Fonseca*¹⁸

Zarzuela cómica

[Teatro Apolo]

[1907]

[Emilio Carreras]

36. *El perro chico*

Viaje cómico-lírico en un acto, dividido en siete cuadros

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano

Teatro Apolo

5 de mayo de 1905

Pérez (Sr. [Emilio] Carreras); Hermanas Pai-Pay (Srta. [Joaquina] Pino, Srta. [Isabel] Bru); Marieta Malaca (Sra. Vidal); Raquel Pita (Srta. Alonso); Recaredo Pita (Sr. J[osé] Mesejo); Bernald Pita (Sr. [Enrique] Carrión); Arnold Pita (Sr. [Luis] Manzano); Señor Saldoni (Sr. Ramiro); Gutiérrez (Sr. [Anselmo] Fernández); Un chico (Niño Candelas); Don Cástulo (Sr. J[osé] Mesejo); Un guardia municipal (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Inglesa 1.^a (Srta. [Lola] Membrives); Inglesa 2.^a (Srta. [Antonia] Espinosa); Un gitanillo (Sra. [Julia] Mesa); Rocío (Srta. Moreu); Zunción (Srta. Amorós); El clown Witiza (Sr. Reforzo); Maolo (Sr. [Anselmo] Fernández); Chatín (Sr. [Miguel] Mihura Álva-

¹⁸ La revista *Gedeón* adelantaba en sus páginas algunas de las novedades que preparaba el Apolo y señalaba que se estaban llevando a cabo en dicho teatro los ensayos de esta obra, que se estrenaría seguramente para el beneficio de Emilio Carreras. Este mismo actor había representado con anterioridad a muchos de los frescos de la saga a la que pertenecía esta pieza, como *El terrible Pérez*, *El pobre Valbuena* o *El iluso Cañizares* entre otras [Anónimo, 1907a: s.p.].

rez); Antonio el camarero (Sr. Soriano); Inglés 1.º (Sr. [Enrique] Carrión); Inglés 2.º (Sr. [Luis] Manzano); Un guardia (Sr. Ruesga); Un pollo (Sr. Rodríguez); Un caballero (Sr. Sánchez); Un parroquiano (Sr. Máiquez); Camarero 2.º (Sr. Picó); Zulima (Srta. [Isabel] Bru); Zoraida (Srta. [Lola] Membri- ves); Amadara (Srta. Amorós); Una moza (Srta. [Antonia] Espinosa); Un árabe (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez)

37. *El pobre Valbuena*

Humorada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa
Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa
Teatro Apolo
1 de julio de 1904

Paca (Srta. Pino); Ludgarda (Sra. Vidal); Una pobre (Srta. [Julia] Mesa); Otra (Srta. T. Calvo); Pre-
senta (Srta. T. Calvo); Angelita (Srta. [Antonia] Espinosa); Adelina (Srta. Moreu); Consuelo (Srta. A.
Amorós); Chica 1.ª (Srta. Carceller); Chica 2.ª (Srta. Fernández); Bibiana (Srta. Torres); Concha
(Srta. L. Martínez); Una concurrente (Srta. Hidalgo); Valbuena (Sr. [Emilio] Carreras); Salustiano
(Sr. Mesejo); Pepe el tranquilo (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); El del tío vivo (Sr. Carrión); Ubaldo
(Sr. Ramiro); Pobre 2.º (Sr. Soriano); El de la tómbola (Sr. Soriano); Un guardia (Sr. Sánchez); Un
concurrente (Sr. Rodríguez)

38. *El pollo Tejada*

Aventura cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros
Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa
Teatro Apolo
29 de mayo de 1906

La bella Loc (Srta. Pino); Mimí (Srta. [María] Palou); Lulú (Srta. Moreu); Fanny (Srta. Amorós);
Miguelito Tejada (Sr. [Emilio] Carreras); Ramón (Sr. Mesejo); Juanito Vázquez (Sr. Allen-Perkins);
Nenúfar (Sr. [Luis] Manzano); Manolo (Sr. Soriano); César (Sr. Iglesias); Alvarito (Sr. [Miguel]
Mihura Álvarez); Luis (Sr. Rodríguez); Rodrigo (Sr. Isbert); Syveton (Sr. Carrión); Charito (Srta.
Santa Cruz); Un fotógrafo (Sr. Sánchez); Odamar (Srta. [Isabel] Bru); Amabiar (Srta. [María] Palou);
Kamar (Srta. Moreu); Nur (Srta. Amorós); Zaida (Srta. Santa Cruz); Dalia (Srta. [Antonia] Espino-
sa); Fátima (Sra. Vidal); Sidi-Abul-Thadin (Sr. Mesejo); Az-el-Primete (Sr. Gordillo)

39. *La primera conquista*

Entremés en prosa
Teatro Apolo
12 de marzo de 1910
Doña Salomé (Sra. I[rene] Alba); Panchito (Sr. Vilches); Un mozo (Sr. Portes); Un organillero (Sr.
Pacheco); Don Dióscoro (Sr. Caba); Un ciego (Sr. Molinero); Un guasón (Sr. Acevedo); Un pollito
(Sr. [José] Capilla); Un lazarrillo (Niño Gómez)

40. *El príncipe Casto*

Zarzuela cómica en un acto, dividido en seis cuadros, original
Música de Joaquín Valverde Sanjuán
Teatro Apolo
14 de febrero de 1902

Anita (Srta. [Pilar] Pérez); Lucía (Srta. [Amalia] Isaura); Casto (Sr. Moncayo); Koc (Sr. Medina);
Tzingana 1.ª (Srta. [Amalia] Isaura); Tzingana 2.ª (Sra. Lahera); Tzingana 3.ª (Srta. Moreu); Tzinga-
na 4.ª (Srta. Domínguez); Luisa (Srta. Yerves); Corina (Srta. Villagrasa); Bobby (Srta. Cortés); El
conde de Holstein (Sr. Crespo); *Mister* Yelin (Sr. Vildegáin); Federico (Sr. [Miguel] Mihura); Tzin-
gano 1.º (Sr. Carrión); Tzingano 2.º (Sr. Povedano); Tzingano 3.º (Sr. Gotós); Tzingano 4.º (Sr.

Roldán); Director de la *troupe* (Sr. Sánchez); Una doncella (Srta. Carceller); Una piamontesa (Srta. [Amalia] Isaura); Amiga 1.^a (Srta. Cortés); Amiga 2.^a (Srta. Villagrasa); Un piamontés (Sr. Carrión); Caracul (Sr. [Isidro] Sotillo); Un camarero (Sr. Perucho); Amigo 1.^o (Sr. Llainas); Un concurrente (Sr. Corao)

41. *Que usted descanse*¹⁹

Sin datos

Música de Quinto Valverde

[Eslava]

[1904]

42. *La reja de la Dolores*

Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano

Teatro Apolo

26 de septiembre de 1905

La Dolores (Srta. Sobejano); Señá Melitona (Sra. Vidal); Tía Roma (Sra. Rodríguez); Úrsula (Sra. Moreu); Tía Pepa (Srta. [Antonia] Espinosa); Vecina 1.^a (Srta. Carceller); Vecina 2.^a (Srta. Fernández); El Guíños (Sr. [Emilio] Carreras); El Chepa (Sr. [José] Riquelme); Señor Brígido (Sr. Mesejo); Rogelio (Sr. [Luis] Manzano); Señor Esteban (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Directivo 3.^o (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); El Mellizo (Sr. Carrión); Directivo 1.^o (Sr. Carrión); Directivo 2.^o (Sr. Sirvent); Sabiniano (Sr. Soriano); Directivo 4.^o (Sr. Soriano); Don Fructuoso (Sr. Reforzo); Barriles (Sr. Ramiro); Tío Jarrete (Sr. Ruesga); El Nene (Sr. Sánchez); El Peltre (Sr. Rodríguez); Vecino 1.^o (Sr. Máiquez); Vecino 2.^o (Sr. Sanz); Un mozo (Sr. Gadea); Un chico (Niño Candelas)

43. *La suerte loca*

Pasatiempo cómico-lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano

Teatro Apolo

19 de junio de 1907

Delfita (Srta. Pino); Paca (Srta. [María] Palou); Criolla 1.^a (Sra. Soler); Criolla 2.^a (Sra. Torres); Criolla 3.^a (Srta. Valdemoro); Criolla 4.^a (Srta. Amorós); Engracia (Sra. Vidal); Doña Carmela (Sra. Rodríguez); Próspero (Sr. [Emilio] Carreras); Magín Furcadelles (Sr. Moncayo); Liborio (Sr. [Luis] Manzano); El General Chito Redondo (Sr. Ruiz de Arana); Valentín (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Criollo 1.^o (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Domingo (Sr. Carrión); Sindulfo (Sr. [Vicente] García Valero); Soldado 1.^o (Sr. Gordillo); Soldado 2.^o (Sr. Soriano); Un inspector (Sr. Sánchez); Criollo 2.^o (Sr. [Enrique] Moreno); Oficial 2.^o (Sr. [Enrique] Moreno); Un chico (Niño Zabaleta)

44. *El terrible Pérez*

Humorada tragi-cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros en prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa

Teatro Apolo

1 de mayo de 1903

La bella Cocotero (Srta. [María] López Martínez); Doña Teresita (Sra. Torres); Oficiala 1.^a (Srta. Moreu); Oficiala 2.^a (Srta. Fernández); Oficiala 3.^a (Srta. Carceller); Oficiala 4.^a (Sr. Barchino); Pérez (Sr. [Emilio] Carreras); Concordio (Sr. [José] Ontiveros); Benítez (Sr. [José] Mesejo); Saturnino (Sr.

¹⁹ De nuevo es un diario el que nos revela la existencia de un libreto. En este caso, el *Nuevo Mundo*, enumerando los trabajos que estaban en manos de Quinto Valverde para ser musicados, aludía a *Que usted descanse*, de Arniches y García Álvarez [Stop, 1904c: s.p.].

Carrión); Amigo 1.º (Sr. Carrión); Don Fidel (Sr. I. Soler); Don Braulio (Sr. Ramiro); Un pollo cursi (Sr. A. Soriano); Amigo 2.º (Sr. A. Soriano); Un ciego (Sr. Ballester); Revendedor 1.º (Sr. Ballester); Pollo 1.º (Sr. Rodríguez); Pollo 2.º (Sr. Picó); Mariano (Sr. Ruesga); Camarero 1º (Sr. Máiquez); Amigo 3.º (Sr. Sánchez); Amigo 4.º (Sr. De Francisco)

45. *El trust de los Tenorios*

Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en ocho cuadros, en prosa

Música de José Serrano

Teatro Apolo

3 de diciembre de 1903

Socia 1.^a (Srta. [Clotilde] Perales); Socia 2.^a (Srta. Carceller); Saboya (Sr. Moncayo); Cabrera (Sr. [Salvador] Videgáin); Randilla (Sr. Povedano); Socio 1.º (Sr. [Enrique] Moreno); Isabel (Srta. [María] Palou); Guardia 1.º (Sr. Sánchez); Guardia 2.º (Sr. Gadea); Una coupletista (Srta. [Consuelo] Mayendía); Camarera 1.^a (Srta. Moreu); Arturo (Sr. [Luis] Manzano); Un pastor protestante (Sr. Ruiz de Arana); El *maître* del hotel (Sr. Gordillo); Argentina 1.^a (Srta. [Consuelo] Mayendía); Veneciano 1.º (Srta. [Consuelo] Mayendía); Vienes 1.^a (Srta. Lahera); La Bella Cucú (Srta. Domínguez); Vienes 2.^a (Srta. Domínguez); Vienes 3.^a (Srta. [Clotilde] Perales); Veneciano 2.º (Srta. Cortés); Veneciano 3.º (Srta. Conrat); Vienés 1.º (Sr. Carrión); Vienés 2.º (Sr. Rufart); Baturro 1.º (Sr. Gandía); Vienés 3.º (Sr. Povedano); Máscara 1.^a (Sr. Povedano); Un panadero (Sr. Picó); Un carbonero (Sr. González); Una doncella india (Srta. [Consuelo] Mayendía); Rama-Kana (Sra. Lahera); Sirka (Sr. Molinero)

V. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y RAMÓN ASENSIO MAS

46. *El bueno de Guzmán*

Zarzuela cómica en un acto dividido en tres cuadros, en prosa

Música de Francisco López Alonso y Enrique García Álvarez

Teatro Cómico

7 de mayo de 1903

Paquita (Srta. [Loreto] Prado); Martina (Sra. [Matilde] Franco); Florista 1.^a (Sra. [Matilde] Franco); Gansita 1.^a (Sra. [Matilde] Franco); Desdémona (Sra. Medero); Florista 2.^a (Srta. M. Águila); Gansita 2.^a (Srta. M. Águila); Florista 3.^a (Srta. Román); Gansita 3.^a (Srta. Román); Máscara 1.^a (Sra. Martín); Una gitana (Sra. Martín); Florista 4.^a (Srta. J. Águila); Máscara 2.^a (Srta. [Amalia] Anchorena); Máscara 3.^a (Srta. [Lola] Borda); Silverio Guzmán (Enrique Chicote); Doroteo (Sr. [Julio] Castro); D. Hilario (Sr. [Jaime] Ripoll); Mata (Sr. [José] Soler); Cerote (Sr. [Fernando] Delgado); Un empleado (Sr. [José] Morales); Palomeque (Sr. González); Palomeque (Sr. Ortiz); Un gitano (Sr. Ortiz); Ganso 1.º (Sr. Ortiz); Ganso 2.º (Sr. Ponzano); Céspedes (Sr. Peinador); Ortiz (Sr. Bermúdez); Rincón (Sr. Cereceda); Ganso 3.º (Sr. Fernández)

VI. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y JOSÉ JUAN CADENAS

47. *El famoso Colirón*

Zarzuela en un acto dividido en tres cuadros, en prosa y verso

Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó

Teatro Lírico

11 de julio de 1903

Isabel (Srta. Rovira); Doña Marcela (Sra. Díaz); Clorinda (Srta. Solís); Un paje (Srta. Menéndez); Dama 1.^a (Srta. Toledo); Dama 2.^a (Srta. Pérez); Colirón (Sr. Allens-Perkins); Fray Domingo (Sr. [José] Riquelme); Arturo (Sr. S. Navarro); Matapum (Sr. Tojedo); Leandro (Sr. Guerra); Autor (Sr.

Forcio); José (Sr. Santiago); Sartenilla (Sr. Muñoz); Noble 1.º (Sr. Santos); Noble 2.º (Sr. Peco); Marmitón 1.º (Sr. [Domingo] Gallo); Marmitón 2.º (Sr. Peco); Cazador (Sr. López)

VII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y JOSÉ CASADO

48. *El cabo Pinocho*

Fantasia cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa

Música de Enrique García Álvarez

Teatro del Buen Retiro

2 de agosto de 1917

Cabo Pinocho (Sr. [Antonio] García Ibáñez); Cayuela (Sr. [Manuel] Alares); Polanco (Sr. Martínez); Calamocha (Sr. Jiménez); Labaila (Sr. Paz); Un sargento (Sr. [Mariano] Toha); Soldado 1.º (Sr. Sancha); La coronela (Sra. Vila); La ayudanta (Srta. Ramtresco); Tenienta Flores (Sra. Delgado); Tenienta Rosales (Srta. de la Vega); Tenienta Jacinto (Srta. Girón); Una (Srta. de la Vega); Otra (Srta. Girón); La ranchera (Srta. Berri); La fea (Srta. [Angela] Esteban); Tenienta 1.ª (Sra. Delgado); Tenienta 2.ª (Srta. Bermejo); Tenienta 3.ª (Srta. de la Vega); Una ordenanza (Srta. N.N.); Una ingeniera (Srta. González); Cantinero 1.º (Sr. Llorena); Cantinero 2.º (Sr. González); Cantinero 3.º (Sr. Vega); El Rey de la Babuecas (Sr. Ortiz); Ayudante (Sr. Pérez)

49. *La mamá de la Mimi*²⁰

Sin datos

[Teatro Lara]

[1921]

Sin datos

VIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y ANTONIO CASERO

50. *La boda*

Sainete lírico en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa

Música de Rafael Calleja y Enrique García Álvarez

Teatro Eslava

4 de marzo de 1902

Lolilla (Srta. [María] López Martínez); Engracia (Srta. Ortiz); Señá Daría (Sra. Train); Invitada 1.ª (Sra. Fraiz); Invitada 2.ª (Srta. Cotés); Señor Exuperancio (Sr. P. León); Señor Eloy (Sr. [José] Ontiveros); Vitorino (Sr. Angloti); Rodelas (Sr. Ibarrola); Palomares (Sr. Lamas); Fraile (Sr. Curonisy); Camarero 1.º (Sr. Angulo); Camarero 2.º (Sr. Valle); Escribiente (Sr. Casa); Un guardia (Sr. J. León); Un murguista (Sr. Angulo); Mendigo 1.º (Sr. San Martín); Mendigo 2.º (Sr. Orozco); Un ciego (Sr. Astor); Un chico (Sr. Miñana); Monaguillo 1.º (Niño Ibáñez); Monaguillo 2.º (Niño Marmolejo); Otro chico (Niño Marmolejo); Chica del ciego (Niña Bracamonte)

51. *Las cacatías*

Sainete en dos actos y en prosa

Teatro Lara

24 de diciembre de 1912

María la Trueno (Srta. Pino); Clarita (Srta. Alba); Pilita (Sra. [Virginia] Alverá); Lola (Srta. Pardo); Cayetana (Srta. Pardo); Encarna (Srta. [Carmen] Seco); Maximina (Srta. Moneró); Robustiana (Srta.

²⁰ La información está extraída de una entrevista en la que el periodista cuenta cómo el autor se puso a leer algunas de las escenas de esta obra que había terminado con Casado y que se estrenaría en la próxima temporada en el Lara [Martínez de la Riva, 1921: 24]. De ella no tenemos más noticias, aunque seguramente ni se estrenó ni se publicó.

Moneró); Benita (Srta. Escudero); Cándida (Srta. Escudero); Purita (Srta. Garcés); Luisita (Srta. La-torre); Rodolfo (Sr. Barraycoa); Señor Cipriano (Sr. S[alvador] Mora); Loriga (Sr. Arcos); Don Pru-dencio (Sr. Pérez Indarte); Benito (Sr. Isbert); Matías (Sr. Vargas); Don Inocente (Sr. J[osé] Mora); Cantalejo (Sr. De Diego); Barinaga (Sr. [Manuel] Collado); El feo del olé (Sr. [Jesús] Tordesillas); Un chico (Sr. Carrere); Sopitas (Sr. Carrere); Un camarero (Sr. [Eduardo] Zaragozano); Un mozo de cuerda (Sr. [Eduardo] Zaragozano)

52. *La catástrofe de Burgos*

Juguete cómico en dos actos, el primero dividido en dos cuadros

Teatro Lara

24 de diciembre de 1904

Romana (Leocadia Alba); Herminia (Carmen Seco); Magdalena (Virginia Alverá); Sotera (Eugenia Illescas); Severa (Carmen Herrero); Escolástica (María Mobellán); La del cafetín (María Fernández); Chulapa 1.^a (Clementina Rivera); Chulapa 2.^a (Clotilde de la Fuente); Burgos (Ramón Peña); Cañas (Salvador Mora); Paco (Nicolás Perchicot); Angelito (José Mora); Bonilla (Antonio P. Indarte); Cha-parro (Miguel Mihura); Juerguista (Miguel Mihura); Don Bonifacio (Manuel Collado); Don Ramiro (Eduardo Zaragozano); Obrero 1.^o (Jesús Tordesillas); Obrero 2.^o (Eduardo Zaragozano)

53. *La Celestina*²¹

Sin datos

Música de Chueca

Sin datos

[1904]

[Loreto Prado]

54. *La cuarta del primero*²²

Zarzuela en un acto

Música de Enrique García Álvarez y Santiago Lope

Teatro Apolo

20 de junio 1902

Sin datos

55. *La primera verbena*

Sainete en un acto y en prosa

Teatro Lara

29 de octubre de 1903

Doña Sabina, esposa de don Baldomero (Srta. Alba); Lolita, hija de ambos (Srta. [Candelaria] Riaza); Antonia (Sra. Ruiz); Carmen (Srta. Rodríguez); Don Baldomero (Sr. Rubio); Acislo, novio de Lolita (Sr. Barraycoa); Requena, inspector de policía (Sr. Ballar); Piñeiro, guardia 2.^o de policía (Sr. Vives); Ubaldo, titiritero (Sr. Mani); Jonás, titiritero (Sr. [Pedro] Zorrilla); Cortinillas, borracho (Sr. [Ricardo] Simó-Raso); Pepe el Gobernador, timador (Sr. [Ricardo] Simó-Raso); Pollo de Pozuelo, novio de Carmen (Sr. Sepúlveda); Paco el Sordito, cantador (Sr. Santiago); Regúlez, practicante (Sr. Pacheco); Espinosa, practicante (Sr. Cantalapiedra); Felipe, mozo de la casa de socorro (Sr. [Victoriano] Alemán); Guardia 1.^o (Sr. Ruiz); Un camarero (Sr. Ruiz); Un chico (Sr. Calvo)

²¹ Totalmente desconocida y sin saber si realmente llegó a buen puerto y pudo ser puesta en escena, se anunciaba en la prensa como uno de los estrenos venideros de los dos autores, que seguramente contarían con Loreto Prado para su interpretación [Stop, 1904c: s.p.]

²² Se trata de una obra conflictiva al no estar editada, por lo que resulta desconocida para muchos a pesar de ser mencionada en *Las pirámides de sal*. Sin embargo, indudablemente pertenece a su producción, ya que cobra derechos de autor. También, en la reseña teatral publicada en *El Liberal*, se habla de la autoría de los dos comediógrafos [Anónimo, 1902j: s.p.].

IX. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y FÉLIX GARZO

56. *Las vírgenes paganas*

Zarzuela bufa en un acto, dividido en tres cuadros en prosa

Música de Juan Vert

Teatro de la Zarzuela

31 de mayo de 1915

Flavia, hija de Saúl (Srta. Arrieta); Pomponia, hija de Saúl (Srta. [Rafaela] Haro); Galacia, vestal (Srta. Tellaeche); Zuma, negra africana (Sra. Lahera); Saúl, rey de Florencia (Sr. [Ramón] Peña); Cátulo Conicio, cínico (Sr. Marcén); Marco Plaucio, poeta aristócrata (Sr. Parera); Therseo, caudillo florenciano (Sr. Meana); Eneas, caudillo florenciano (Sr. [Enrique] Lorente); Un ministro de la corte (Sr. Galerón); Un esclavo (Sr. Castañeda)

X. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y EMILIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO

57. *La coneja*²³

Sainete en dos actos

[Teatro Cómico]

[1921]

[Enrique Chicote; Loreto Prado]

XI. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y GONZÁLEZ DEL TORO

58. *La plaza de Primo*²⁴

[Comedia en tres actos, Estratagema cómica en dos actos, Juguete cómico en dos actos]

Teatro Infanta Isabel

21 de marzo de 1921

[María Gámez; Nicasio Suárez; Paco Alarcón; García Aguilar]

XII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y FELIPE GONZÁLEZ ORTIZ

59. *Amor y justicia*²⁵

Zarzuela en un acto

Música de José Power y Enrique Contreras

²³ Las primeras menciones a este juguete aparecieron en el *ABC*, donde se apuntaba que los autores se hallaban inmersos en su escritura y que sería representado en el Cómico por la pareja de Loreto Prado y Enrique Chicote [Anónimo, 1920e: 19; Anónimo, 1920f: 16]. En torno a diciembre de 1921, el periódico *La Libertad* fue testigo en sus páginas de las disputas que se desencadenaron en torno a la autoría. Gracias a una serie de misivas que se publicaron en dicho diario, somos testigos de los reproches que lanzaba Jackson Veyán acusando a García Álvarez de haber utilizado una idea que no era propia sino de él [Anónimo, 1920g: 4.]. Por su parte, nuestro comediógrafo se defendía y daba su versión sobre los hechos [Anónimo, 1920h: 5]. No sabemos siquiera si *La coneja* se llegó a terminar de escribir, pero es casi seguro que no se estrenó.

²⁴ Por una parte, esta pieza presenta problemas a la hora de determinar el género, ya que en los diferentes lugares donde se hablaba de ella se empleaban diversas denominaciones, pero nos decidimos a emplear el de *comedia* por ser el que figura en el manuscrito que se conserva en el Instituto del Teatro de Barcelona. También existe cierta controversia en torno a la autoría y no todos mencionan a González del Toro. Los datos de la SGAE confirman la colaboración de este.

²⁵ Descubrimos esta obra consultando los registros de la SGAE, donde está inscrita bajo su nombre y el de González Ortiz. Con los mismos datos aparece en el libro de la SGAE que recoge las autorías hasta 1913. En la reseña aparecida en el *Heraldo de Madrid* se citaba a González Ortiz y a García Álvarez como sus autores [Anónimo, 1910m: s.p.].

18 de noviembre de 1910
Teatro Barbieri
4 mujeres y 5 hombres

60. *Palomino o la viuda de su tío*²⁶

Zarzuela en un acto
Música de E. Contreras
Coliseo Lavapiés
30 de diciembre de 1907
Sin datos

XIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y SALVADOR MARÍA GRANÉS

61. *Caras y caretas*²⁷

Sin datos
Música de Rafael Calleja
Sin datos
Sin datos
Sin datos

XIV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y GUILLERMO HERNÁNDEZ MIR

62. *Kiriki*²⁸

Revista en un acto, dividido en un prólogo y tres cuadros, en prosa y verso
Música de Juan Rica
Teatro Martín
22 de septiembre de 1925
Pampera 1.ª; Mary Pickford; Chula; Eleuteria; Alumna 1.ª; Kiriki; Tomasa; Doña Presentación; Cascorrito; Cuota 1.ª; Una mamá; Estela; Concha; Tula; Tanguista 1.º; Tanguista 2.º; Luis Espeso; Torpe 1.º; Melitón; Un albañil; Olegario; Regina; Acomodador; Felpúdez; Sargento 2.º; Sargento 1.º; Un camarero; Peliculeras; Jíbaras; Pamperas; Las Rumbosas; Fumadoras; Alumnas; Los de cuota; Los de haber; Pierrotas; Señoritas; Caballeros; Los del *Jazz-band*)

²⁶ Iglesias de Souza [1994: 257] aporta estas informaciones, que debió de tomarlas del libro de 1913 de la SGAE [p. 261] donde se recogían todas las obras incritas hasta la fecha. No se han encontrado datos en la prensa que permitan confirmarlo y contrastarlo, por lo que nos limitamos a copiar lo que aparece en su volumen, incluidas las de la fecha y lugar de estreno.

²⁷ La obra figura en los registros de la SGAE con García Álvarez como creador. En teoría, deberían de estar los materiales, tal y como aparece en el inventario, pero cuando accedimos a ellos la caja estaba vacía. Por la autoría, el compositor de la música y el título, cabe presuponer, al igual que en el caso de *Caretas políticas*, cierta relación con *Los presupuestos de Villapierde*.

²⁸ Frente a la prensa de la época y la SGAE, que citan únicamente a Hernández Mir como su autor y a Juan Rica como su compositor, la aparición de un segundo parte de apuntes mecanografiado guardado junto a los materiales de orquesta en la SGAE confirman, a pesar de cualquier inconveniente, la participación de García Álvarez. Seguramente fue de aquí de donde Iglesias de Souza tomó los datos para incluir la pieza en su *Teatro Lírico*. Sin embargo, lo titulaba *Kikiriki* [1993: 456], mientras que en el ya citado parte el epígrafe es el de *Kiriki*. Las causas por las que García Álvarez omitió su nombre en los carteles nos resulta desconocida y extraña, si tenemos en cuenta que al otro autor, mucho menos popular, le hubiera resultado beneficiosa la aparición del nombre de su compañero para una mejor acogida.

XV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y ENRIQUE LÓPEZ MARÍN

63. *El pícaro mundo*

Pasatiempo cómico-lírico en un acto, dividido en cuatro cuadros, original y en prosa

Música de Manuel Fernández Caballero y Vicente Lleó

Teatro Cómico

5 de septiembre de 1903

Malagueña 1.^a (Carlota Millanes); La Tuna, estudiante (Carlota Millanes); Lolita, niña (Luz García Senra); Anita, coupletista (Juana Manso); Malagueña 2.^o (Juana Manso); Chavarri, colegial (Marina Querol); Zamora, colegial (Carmen Andrés), Lylia, coupletista (María Mayor); Marina, camarera (Lucía Osuna); Coupletista 3.^a (Marta Eloy); Pindo, colegial (Asunción Molina); Niña 1.^o (Asunción Molina); Pando, colegial (Concha García); Niña 2.^a (Concha García); Pinillos, colegial (Isabel Baquedano); Niña 3.^a (Isabel Baquedano); Niña 4.^a (Mercedes Farinós); Doña Cástula (Juana Sanz); Don Fidel, profesor (José Ontiveros); Gorondo, colegial (Hilario Vera); Constantino, chulo (Antonio Camacho); Hipólito, chulo (Julián Fuentes); Un señorito (José Gaztambide); Inglés 1.^o (Juan Romo); Inglés 2.^o (Guillermo Pérez); Un espectador (Carlos Lasantas); Un bedel (Luis Vals); Un guardia (José Ruiz); Un bastonero (José Ruiz); Cachupita (Niño Ramírez)

XVI. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y JUAN LÓPEZ MERINO

64. *El tonto Perdió*²⁹

Zarzuela en un acto

Música de Enrique García Álvarez y Borrás

Teatro Martín

3 de marzo de 1915

Sin datos

XVII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y ANTONIO LÓPEZ MONÍS

65. *El alma de Garibay*

Revista fantástica en un acto, dividido en cinco cuadros en colores y uno en negro

Música de Tomás Barrera

Teatro Magic-Park

22 de julio de 1914

Una china (Srta. Paisano); Cocinera 1.^a (Srta. Suárez); Cocinera 2.^a (Srta. Gallego); Cocinera 3.^a (Srta. Peris); Cocinera 4.^a (Srta. Abel); Cocinera 5.^a (Srta. Rojas); Cocinera 6.^a (Srta. P. García); Garibay (Sr. [Paco] Alarcón); Satanás (Sr. Tojedo); Un chino (Sr. Povedano); Intérprete (Sr. Nadal); El empresario (Sr. Sola); Angustias, gitana (Srta. Molina); Rosa (Sra. [Clotilde] Romero); Presentación (Srta. Peris); Francesa 1.^a (Srta. Molina); Francesa 2.^a (Srta. Paisano); Francesa 3.^a (Srta. Suárez); Francesa 4.^a (Srta. Pujol); Caras bonitas (Srta. Suárez, Srta. Paisano, Srta. Pujol, Srta. Gallego, Srta. Molina, Srta. Peris); Marina (Srta. Paisano); Nieves (Srta. López Romero); Doña Blandina (Sra. [Clotilde] Romero); Pastora (Srta. Suárez); Doroteo (Sr. Povedano); Serapio (Sr. Tojedo); Carrasco (Sr. Rubio); Pascualet (Sr. Rebull); Aficionado 1.^o (Sr. Nadal); Aficionado 2.^o (Sr. Recober); Aficionado 3.^o (Sr. Sola); Guardia 1.^o (Sr. Estrella); Guardia 2.^o (Sr. Rilo); Horchatero (Sr. Ibáñez); Tenazas (Sr. Suárez)

²⁹ A pesar de no estar incluida en la relación de *Las pirámides de sal*, sí lo está en *Mis estrenos*, y se cobran derechos de autor por ella. La prensa también es clara sobre su autoría, desde las referencias a los primeros ensayos [Anónimo, 1915a: 5] hasta su estreno definitivo [López Barbadillo, 1915: s.p.], del que se criticaba severamente la obra por ser casi un drama, cosa que no esperaban los asistentes. En la SGAE se recoge como suya y de López Merino.

66. *¡Hasta la vuelta!*

Sainete lírico madrileño en un acto, en prosa

Música de Rafael Calleja

Teatro Cómico

24 de marzo de 1908

Catalina (Srta. [Loreto] Prado); Cayetana (Srta. [Loreto] Prado); Casta (Sra. [Matilde] Franco); Adoración (Srta. Blanc); Nicanora (Sra. Castellanos); Doña O (Sra. Castellanos); Pura (Srta. [Lola] Saavedra); Magdalena (Srta. Román); Enriqueta (Srta. Águila); Dolores (Srta. [Amalia] Anchorena); Manuela (Srta. D[olores] Girón); Luisa (Srta. D[olores] Girón); Chico 1.º (Srta. Martín); Una chula (Srta. Martín); Paletilla 1.ª (Srta. P. Girón); Un *groom* (Srta. Bermúdez); Otro *groom* (Srta. C. Girón); Una viajera (Srta. Domingo); España (Sr. [Enrique] Chicote); Grajera (Sr. Ponzano); Gómez (Sr. [Jaime] Ripoll); León (Sr. [Jaime] Ripoll); Cazador 1.º (Sr. [José] Soler); Serrano (Sr. [José] Soler); Abundio (Sr. [José] Soler); Cariani (Sr. Llana); Saturnino (Sr. Llana); Martínez (Sr. [Julio] Castro); El obispo (Sr. [Julio] Castro); Tiburcio (Sr. [Julio] Castro); Don Solo (Sr. [Fernando] Delgado); Blanco (Sr. [Fernando] Delgado); Custodio (Sr. [José] Morales); Un portero (Sr. [José] Morales); El Marqués (Sr. [José] Morales); Un paleta (Sr. González); Baldomero (Sr. González); Un marido celoso (Sr. González); Un reporter (Sr. Borda); Un pollo (Sr. Borda); El jefe (Sr. J. Fernández); Manuel (Sr. J. Fernández); Mozo 2.º (Sr. J. Fernández); Cazador 2.º (Sr. Ortiz); El Morrete (Sr. Górriz); Un periodista (Sr. Górriz); Un loro (Sr. Bermúdez); Camarero (Sr. Bermúdez); Mozo 1.º (Sr. Peinador); Político 1.º (Sr. Gálvez); Un mozo (Sr. Gálvez); Admirador 1.º (Sr. Díez)

67. *¡Pobre España!*

Sainete en un acto y en prosa

Teatro Eslava

19 de febrero de 1904

Adoración (Srta. Quijada); Enriqueta (Sra. Gómez); Magdalena (Sra. Olona); Doña O (Sra. Blanca); Menarda (Sra. Martín); Bibiana (Sra. Corona); Un golfo (Srta. Pardo); Una chula (Srta. Baró); Otra (Srta. Miralles); Una doméstica (Sra. Navarro); Un vendedor de periódicos (Niña Pascual); Onesífero España (Sr. Juárez); Grajera (Sr. Salvat); Cariani (Sr. [Enrique] Moreno); Saturnino (Sr. F. Venegas); Don Lolo (Sr. Guzmán); Martínez (Sr. Peral); Serrano (Sr. T. Venegas); Gómez (Sr. Vázquez); Blanco (Sr. Castilla); León Bravo (Sr. Alonso); El obispo (Sr. T. Venegas); El Morrete (Sr. Martín García); Un *reporter* (Sr. Peral); Jefe de estación (Sr. González); Un marido celoso (Sr. Castilla); Un portero de la estación (Sr. Guzmán); Un camarero (Sr. Basalobre); Un pollo (Sr. Caro); Un lacayo (Sr. Martín García); El Marqués (Sr. Vázquez); Un mozo de estación (Sr. Alonso); Mozo 2.º (Sr. Sainz); Mozo 3.º (Sr. Balboa)

68. *La torta de reyes*

Juguete cómico en un acto y en prosa

Teatro Lara

24 de diciembre de 1900

Remedios (Sra. Valverde); Lina (Srta. Suárez); Gloria (Srta. Domus); Celia (Srta. García Serna); Claudia (Sra. Segura); Felipe (Sr. Larra); Perdiguero (Sr. Santiago); Tito (Sr. Ponzano)

69. *La Venus de piedra*

Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros

Música de Enrique García Álvarez y Francisco Alonso

Teatro Apolo

13 de octubre de 1914

Isabel (Sra. [Carmen] Andrés); Charito (Srta. Fortuny); Filomena (Srta. Moreu); Ignacia (Srta. P. Cortés); Oficiala 1.ª (Srta. Galiana); Oficiala 2.ª (Srta. Nieva); Oficiala 3.ª (Srta. [Manolita] Méndez);

Aguadora 1.^a (Srta. Santamaría); Aguadora 2.^a (Srta. Fortuny); Aguadora 3.^a (Srta. Carceller); Aguadora 4.^a (Srta. M. Gavilán); Aguadora 5.^a (Srta. Nieva); Aguadora 6.^a (Srta. Nava); Aguadora 7.^a (Srta. [Manolita] Méndez); Aguadora 8.^a (Srta. E. Gavilán); Ojeda (Sr. Moncayo); Carrillo (Sr. Ortas, hijo); Venancio (Sr. [Casimiro] Ortas, padre); Un pollo (Sr. Román); Paco el Pandereta (Sr. Rufart); Lauro (Sr. [Vicente] García Valero); Matías (Sr. Ibarrola); Un guardia de O.P. (Sr. Gutiérrez); Un guardia M. (Sr. Castañé); Otro (Sr. Fisher); Camarero (Sr. Román); Bandido 1.^o (Sr. Picó); Bandido 2.^o (Sr. Álvaro); Un marinero (Sr. Gutiérrez); Uno del jurado (Sr. Ibarrola)

XVIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y JOSÉ LÓPEZ SILVA

70. *El noble amigo*

Pasatiempo lírico

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Rafael Calleja

Teatro Apolo

30 de junio de 1906

Manolita (Srta. [María] Palou); Una vecina (Srta. Moreu); Fructuoso (Srta. Carceller); Buenaventura (Sr. [Emilio] Carreras); Mauregato (Sr. [Luis] Manzano); Celedonio (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez)

XIX. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y CELSO LUCIO

71. *La marcha de Cádiz*

Zarzuela cómica en un acto, dividida en tres cuadros

Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán

Teatro Eslava

10 de octubre de 1896

Clarita (Sra. [Clotilde] Romero); Doña Filo (Sra. Galán); Atilano (Sr. [Emilio] Carreras); Señor Lucas, el alcalde (Sr. Talavera); Teodorico (Sr. González); Don Trifino, el secretario (Sr. Estellés); Paredón, el confitero (Sr. Salvat); Tapia (Sr. Bernat); Deogracias, el flautín (Sr. Fonseca); Fagot (Sr. Mendizábal); Trompa (Sr. Martínez); Platillos (Sr. Estellés); Nelo (Sr. Vázquez); Mozo 1.^o (Sr. [Domingo] Gallo); Mozo 2.^o (Sr. Vals)

72. *El palco del Real*

Juguete cómico en un acto y en prosa

Teatro Lara

24 de marzo de 1904

Basilisa (Sra. Valverde); Gloria (Sra. Ruiz); Virginia (Sra. Rodríguez); Pepa (Srta. Rodríguez); César (Sr. Rubio); Arturo (Sr. Barraycoa); Don Saturio Olmedilla (Sr. [Pedro] Zorrilla); Un niño (Niña Girón)

73. *El premio de honor*³⁰

Revista cómico-lírica en un acto, dividido en seis cuadros

Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó

Teatro Eslava

11 de diciembre de 1904

Sin datos

³⁰ A pesar de que el libreto no se editó con su nombre, diversas fuentes como *Las pirámides de sal* o los diferentes focos de información de la SGAE confirman su autoría.

XX. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y JOSÉ DE LUCIO

74. *El asombro de Gracia*

Humorada lírica en dos actos

Música de Reveriano Soutullo y Juan Vert

Teatro Chueca

26 de noviembre de 1927

Lolita Vargas (Sra. [Luisa] Puchol); Blanca Rosa (Sra. [Gloria] Palomares); Rocío (Srta. De los Arcos); Luz (Sra. [Lucía] Barandiarán); Consolación (Srta. Martínez); Araceli (Srta. Del Cid); Niña Clara (Sra. Barandián); Niña Pepa (Sra. Carrasco); Niña Rosa (Sra. Sánchez); Goalandia (Sra. [Gloria] Palomares); Dayna (Srta. De los Arcos); Señá Rocío (Sra. Carrasco); Una gitana (Srta. De los Arcos); Casimiro (Sr. [Mariano] Ozores); Coll y Coll (Sr. Cano); Un doctor (Sr. Roldán); Bolillos (Sr. Corcuera); Evaristo (Sr. Fernández); Amado (Sr. Monjardín); Alinagar (Sr. Roldán); Vilongo (Sr. Corcuera); Vilaspur (Sr. Monjardín); Siagar (Sr. Fernández); Cosipur (Sr. Sevilla); Aficionado 1.º (Sr. Pagán); Aficionado 2.º (Sr. Sevilla); Persianas (Sr. Fernández); Un fotógrafo (Sr. Menéndez); Primera bailarina (Srta. Rosaleda); Profesor de baile (Sr. Pagán)

75. *El punto de Mira*

Humorada sainetesca en un acto, dividido en tres cuadros

Música de Francisco Alonso

Teatro Novedades

13 de marzo de 1923

Manolita “La Mochales” (Sra. Lacalle); Paca “La Acuarela” (Sra. [María] López Martínez); “La Trinitos” (Srta. [Clotilde] Perales); “La Tacones” (Srta. Girón); Mari “La Mora” (Srta. Guzmán); Pepa “La Rizos” (Srta. Bermejo); Salus “La Triste” (Srta. Blanco); Nemesia (Sra. [Clotilde] Romero); Salustiana (Srta. Guzmán); Telesfora (Srta. Bermejo); Policarpa (Sr. Blanco); Charo (Srta. Girón); Torcuata (Srta. [Juana] Sanz); Leonardo Mira (Sr. Aparici); “El Cotorra” (Sr. Gómez Bur); Rufino “El Cocas” (Sr. [Manuel] Alares); “El Pringue” (Sr. [Mariano] Toha); Casimiro Cañete (Sr. del Campo); Sabino (Sr. Aznares); Remigio Menéndez (Sr. Codorníu); Cayito Gordo (Sr. González); Antonito López (Sr. Perea); Paco (Sr. Aznares); Velloso (Sr. Zaballos); Calvo (Sr. Torrejón); Ceferino (Sr. [Manuel] Alares); Gorgonio (Sr. [Mariano] Toha)

76. *Calixta la prestamista o El niño de Buenavista*

Sainete madrileño en un acto

Música de Pablo Luna

Teatro Apolo

8 de octubre de 1925

Calixta (Carmen Andrés); Piedad (Eugenia Galindo); Clemencia (Sra. Albertos); Verbenera 1.ª (Srta. de la Vega); Narciso (Paco Gallego); Celestino (Jesús Navarro); Demetrio (Lino Rodríguez); Chamorro (Isidro Sotillo); Timo (Emilio Stern); Vale (Juan Martínez); *Chauffeur* (Antonio Iborra); Vendedor 1.º (Sr. Icabaleta)

77. *La caravana de Ambrosio*

Capricho africano en dos actos (uno de ellos salvaje), divididos matemáticamente en siete cuadros

Música de Federico Moreno-Torroba

Teatro de la Zarzuela

28 de mayo de 1925

Tula (Srta. Serrano); Niflantes (Srta. Cortés); Canaria (Srta. Dorini de Disso); Mychotis (Srta. Hernández); Neomis (Srta. Mendizábal); Ambrosio (Sr. Bori); Maruf (Sr. Rebull); Panfilorjes (Sr. Pizarro); Camarero (Sr. Gómez Bur); Absalón (Sr. Pellico)

78. *Los fumadores de opio*³¹

Sin datos

Sin datos

[1921]

Sin datos

79. *La garganta del ahorcado*³²

Sin datos

Sin datos

1926

Sin datos

80. *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*

Juguete cómico en dos actos

Teatro Lara

25 de febrero de 1921

Visita (Leocadia Alba); Acacia (Guadalupe M. Sampedro); Baldomero (Ricardo Simó-Raso); Aurelio (José Balaguer); Wenceslao (José Mora); Lorenzo (Juan Espantaleón); Parrondo (Juan Espantaleón); Claro (Miguel Gómez); Mr. Gibbons (Miguel Gómez); Doctor (Federico González); Caballero (Casto Sapela); Matías (Lorenzo Velázquez); Camarero (Victoriano Alemán)

81. *La tragedia de Laviña o El que no come la diña*

Juguete cómico en dos actos

Teatro Infanta Isabel

3 de abril de 1920

Braulia (Mercedes Sampietro); Charito (Concha Ruiz); Paca (Amalia Grao); Luz (María Encinas); Eustaquio (Pedro Zorrilla); Celestino (Rafael Aceval); Evaristo (Nicolás Perchicot); Cortinilla (Fernando Delgado); Pegote (Antonio Camacho); El Orejas (Antonio Mosquera); Florencio (Vicente Aguirre); Pardiñas (Manuel Domínguez); Caldeiro (Amadeo González); Ponciano (Manuel Domínguez); Rafael (Nicolás Perchicot); Currito (Fernando Delgado); Don Ramón (Vicente Aguirre); Comisario (Antonio Camacho); Celestinín (Manuel Luna)

82. *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*

Juguete cómico en tres actos

Teatro de la Latina

23 de abril de 1923

Rafaela (Sra. Gil Andrés); Doña Ida de la Cabeza (Sra. Espulgas); Clarita (Srta. Valdivieso); Lolita (Srta. Fuster); Una vieja (Sra. Ramírez); Cándido (Sr. [Pedro] Zorrilla); El Vizconde (Sr. [Salvador] Marín); Gabriel (Sr. Miranda); Frasco Grande (Sr. Del Río); El Gazpacho (Sr. [Enrique] Lorente); El Vinagre (Sr. Alfayate); El MENDRUGO (Sr. Cornejo); El Morrón (Sr. Izquierdo); El Niño del Haro (Sr. Mateos); Morenito (Sr. González); D. Primo (Sr. Menéndez); El Cazuelo (Sr. Pidal)

³¹ La noticia de esta pieza aparece en la entrevista que Martínez de la Riva le hace a García Álvarez, donde afirma al periodista tener terminada junto a Luque una obra titulada *Los fumadores de opio*, de la cual no tenemos noticia alguna ni del estreno ni de su publicación [Martínez de la Riva, 1921: 25].

³² El autor hace mención a ella al decir que acababa de terminar de escribirla junto a Luque, pero después no sabemos siquiera si se estrenó o no [S.A.M., 1926: 5].

XXII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y PEDRO MUÑOZ SECA

83. *A La Habana me voy*³³

Apropósito
Música Ramón Peña
Teatro Apolo
20 de marzo de 1917
[Ramón Peña]

84. *La academia*

Juguete cómico en tres actos
Teatro Cómico
4 de diciembre de 1930
Fausto (Sr. [Enrique] Chicote); Garrafa (Sr. Aguirre); Bienvenido (Sr. Lucio); Orejón (Sr. [Francisco] Melgares); Cuesta (Sr. Costa); Escalera (Sr. Recober); Conejo (Sr. Sampietro); Moreno (Sr. Cuenca); Ramos (Sr. [Fernando] Delgado); Chapa (Sr. Romero); Zamora (Sr. [Fernando] Delgado); Simona (Srta. [Loreto] Prado); Roberta (Sra. Medero); Patricia (Srta. Solís); Demetria (Srta. P. del Cid); Bibiana (Srta. E. del Cid)

85. *La casa de los crímenes*

Juguete cómico en un acto
Teatro de la Princesa
10 enero de 1916
Laura (Srta. Torres); Balbina (Sra. Torres); Engracia (Srta. Hermosa); Olivares (Sr. Santiago); Amílcar (Sr. Juste)

86. *La conferencia de Algeciras*

Apropósito
Teatro de la Comedia
23 de junio de 1916
Algeciras (Sr. [Juan] Bonafé); Canseco (Sr. [Pedro] Zorrilla); Jorge (Sr. Romea); Membrives (Sr. Del Valle); Martínez (Sr. [José] Riquelme); Gascón (Sr. Insúa); Ramírez (Sr. [Enrique] Moreno); Parrondo (Sr. [Fernando] Delgado); Gómez (Sr. Pereda)

87. *Los cuatro Robinsones*

Juguete cómico en tres actos
Teatro de la Comedia
8 de mayo de 1917
Concha Guerra (Sra. Muñoz); Sebastiana (Sra. Martínez); Angustias (Sra. Martínez); Mary Machs (Srta. Rey); Marcelina (Srta. [Rafaela] Haro); Blanca (Sra. Siria); Esmeralda (Srta. León); Bibiana (Srta. [Sofía] Riquelme); Caridad (Srta. [Sofía] Riquelme); Piedad (Srta. Geijo); Martina (Srta. Caucín); Casilda (Srta. Fernández); Luisita (Srta. Pardo); Leoncio Gómez (Sr. [Juan] Bonafé); Venancio López (Sr. [Pedro] Zorrilla); Geruncio Sánchez (Sr. González); Crescencio Pérez (Sr. [Juan] Espantaleón); Pepito (Sr. Asquerino); Currito (Sr. [Enrique] Moreno); Armando (Sr. [Enrique] Moreno); Alecock (Sr. [Enrique] Moreno); Arenal (Sr. del Valle); Santiago (Sr. Pereda); Zaldívar (Sr. Pereda); El Ciprés (Sr. [José] Riquelme); Bibiano (Sr. [José] Riquelme); Camarón (Sr. [Fernando] Del-

³³ Con motivo de la Fiesta del Sainete de 1917, se representó esta especie de diálogo en el que Ramón Peña, que realmente marchaba a La Habana, conversaba con el mozo de equipajes. Todas las informaciones al respecto proceden de periódicos como el *ABC* [Anónimo, 1917e: 17] o *El Imparcial* [Anónimo, 1917f: s.p.].

gado); Ernesto (Sr. [Fernando] Delgado); El Gayarrito (Sr. Insúa); Villalón (Sr. [Emilio] Granja); Mercierik (N.N.); Kalvenief (N.N.)

88. *La escala de Milán*

Apropósito

Teatro Novedades

16 de junio de 1916

Antón (Sr. [Antonio] García Ibáñez); Manuel (Sr. Cumbreiras); Castilla (Sr. Gómez); Ramón (Sr. [Julio] Llorens); Tacón (Sr. Codorniu); Rodríguez (Sr. [Manuel] Alares); Leonardo (Sr. Aznares); Garagarza (Sr. González); García (Sr. [Mariano] Toha); Ovationadores (Coro general)

89. *La frescura de Lafuente*

Juguete cómico en tres actos

Teatro Cervantes

21 de diciembre de 1915

Ambrosia (Sra. Alba); Concha (Sra. Roca); Benita (Sra. Ríos); Luisa (Srta. Calvo); Angelina (Srta. Segura); Amadeo Lafuente (Sr. [Ricardo] Simó-Raso); Gundemaro Larrea (Sr. Aguirre); Zacateca (Sr. Marchante); Cabezón (Sr. Molinero); Lucas (Sr. Meseguer); Frías (Sr. [Nicolás] Perchicot); Matías (Sr. Guillot); Venancio (Sr. Hidalgo); Peláez (Sr. Caba); Polanco (Sr. [Casto] Sapela); Donoso (Sr. Hidalgo); Vicario (Sr. [Casto] Sapela); Victoriano (Sr. Valle); Sinforoso (Sr. Guillot); Atilano (Sr. [Nicolás] Perchicot); Rodríguez (Sr. Vico); Marcelino (Sr. García)

90. *La hora de Zamora*³⁴

Sin datos

[Teatro Cómico]

1926

Sin datos

91. *La locura de Madrid*

Juguete cómico en dos actos

Teatro Lara

17 de febrero de 1917

Simona (Srta. Alba); Roberta (Sra. Lasheras); Patricia (Sra. [Eugenia] Illescas); Demetria (Srta. Herrera); Bibiana (Srta. Ponce de León); Fausto (Sr. Thuillier); Garrafa (Sr. Isbert); Orejón (Sr. S[alvador] Mora); Bienvenido (Sr. Sánchez Ariño); Cuesta (Sr. Manrique); Moreno (Sr. Balaguer); Conejo (Sr. [Ramón] Peña); Chapa (Sr. Pacheco); Ramos (Sr. Gómez); Escalera (Sr. J[osé] Mora)

92. *La niña de las planchas*

Entremés lírico

Música de Francisco Alonso López

Teatro Apolo

³⁴ Escrita en colaboración con Pedro Muñoz Seca, debía haber iniciado la temporada del Cómico [S.A.M., 1926: 5]. Sin embargo, los actores que debían representarla, con Casimiro Ortas a la cabeza, plantearon ciertos cambios en la obra de los que se encargó Muñoz Seca y que demoraron el estreno. Quizás por el hecho de que este realizara las modificaciones pertinentes, después la obra se anunció solo como suya y se omitió el nombre de García Álvarez [Anónimo, 1926a: 35]. No obstante, por los datos recabados y a pesar del anuncio anterior, parece ser que nunca llegó a las tablas, en tanto que el Cómico inauguró la temporada con *Juanito Mejías*, de Abati y García Álvarez. Esto quedaba recogido en *El Liberal*, que a raíz del estreno de esta última, señalaba la polémica en torno a la primera y explicaba cómo al final se había cambiado por la ya citada *Juanito Mejías*, que desafortunadamente había sido un fracaso [Larios de Medrano, 1926: s.p.].

14 de abril de 1915

Marina (Srta. [Carmen] Andrés); Martirio (Srta. Nava); Salud (Srta. Fortuny); Rosario (Srta. P. Cortés); Engracia (Srta. P. Gavilán); Doña Clara (Srta. Moreu); Jacobo (Sr. Moncayo); Dacapo (Sr. [Casimiro] Ortas); Emiliano (Sr. S[ánchez] del Pino)

93. *Pastor y Borrego*

Juguete cómico en dos actos divididos en cuatro cuadros

Teatro Cervantes

5 de marzo de 1915

Elena (Irene Alba); Clarita (Srta. Segura); Antonia (Sra. López); Dominica (Srta. Calvo); Dorotea (Sra. Ríos); Severa (Srta. Palencia); Pompeyo (Sr. [Ricardo] Simó-Raso); Napoleón (Sr. Molinero); Jesús (Sr. Marchante); León (Sr. Aguirre); César (Sr. Caba); Peña (Sr. Meseguer); Perojo (Sr. Hidalgo); Gómez (Sr. [Casto] Sapela); Zambrano (Sr. Hidalgo); Rodolfo (Sr. Guillot); Peláez (Sr. Caba); Marcial (Sr. [Casto] Sapela); Massini (Sr. [Nicolás] Perchicot); Macías (Sr. Guillot); Bautista (Sr. Vico); Baeza (Sr. Vico); Ramón (Sr. García)

94. *La Remolino*

Sainete en un acto

Música de Francisco Alonso

Teatro Español

10 de febrero de 1916

La Remolino (Srta. Abrines); Venancia (Sra. Morera); Casilda (Sra. Cuevas); Casimiro (Sr. Mesejo); Serapio (Sr. Cantalapiedra); Suero (Sr. Cobeña); Don Melquiades (Sr. Trescolí); Membrillo (Sr. González Marín); Ojeda (Sr. Labra); Robustiano (Sr. Mármol); Retana (Sr. Botana)

95. *El último Bravo*

Juguete cómico en tres actos

Teatro de la Comedia

31 de enero de 1917

Clara (Sra. Muñoz); Claudia (Srta. [Adela] Carboné); Doña Julia (Sra. Martínez); Doña Carolina (Srta. Geijo); Azucena (Srta. León); Brígida (Srta. [Julia] Pacello); Marta (Srta. Rey); Emeteria (Srta. [Sofía] Riquelme); Segundo (Sr. González); Primo (Sr. [Juan] Bonafé); Guzmán (Sr. [Pedro] Zorrilla); Ricordi (Sr. [Juan] Espantaleón); Manttón (Sr. [Enrique] Moreno); Ramiro (Sr. Valle); Rasconié (Sr. Asquerino); Rodolfo (Sr. Pereda); Domingo (Sr. [José] Riquelme); Don Cosme (Sr. [Fernando] Delgado); González (Sr. Insúa); García (Sr. [Emilio] Granja)

96. *El verdugo de Sevilla*

Casi sainete en tres actos y en prosa

Teatro de la Comedia

31 de octubre de 1916

Nieves (Sra. Cortés); Madame Perrin (Srta. [Adela] Carboné); Rosario (Sra. Muñoz); Presentación (Sra. Villa); Antonia (Srta. León); Modesta (Srta. [Julia] Pacello); Bonilla (Sr. [Juan] Bonafé); Ismael (Sr. Asquerino); Sansón (Sr. [Pedro] Zorrilla); Sinapismo (Sr. Pereda); Talmilla (Sr. González); Valenzuela (Sr. [Juan] Espantaleón); Tressolls (Sr. [Fernando] Delgado); Frasquito (Sr. [Enrique] Moreno); Hames (Sr. [Juan] Espantaleón); Cotorra (Sr. [José] Riquelme); Pedro Luis (Sr. Valle); Riverita (Sr. [Emilio] Granja); Don Rosendo (Sr. Garcó); Corvina (Sr. Insúa); Jacobo (Sr. Valle); Ujier (Sr. Insúa)

97. *El Versailles madrileño*³⁵

Sainete

Música de Juan Vert

Teatro Apolo

4 de mayo de 1918

[Rosario Leonís; Srta. Moreu; Sr. Breñaño; Sr. Gallego; Sr. Guillot; Sr. Rufart, Sr. Fisher, Sr. Román, Sr. García Valero]

XXIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y ELÍAS ORTIZ

98. *El conejo automático*³⁶

Zarzuela en un acto

Música de Jesús Aroca Ortega

Teatro Romea

22 de abril de 1902

Sin datos

XXIV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y ANTONIO PALOMERO

99. *La trompa de caza*

Juguete cómico-lírico en un acto y tres cuadros, en prosa

Música de Ricardo Benavent

Teatro Eslava

26 de septiembre de 1892

Inocencia (Srta. María González); Doña Virtudes (Srta. Carmen Cardoso); La criada (Srta. Antonia Espinosa); Don Adán (Sr. Gabriel Sánchez Castilla); César (Sr. José Riquelme); Blas (Sr. José Sigler); Apeles (Sr. Vicente García Valero); Casimiro (Sr. Vicente Carrión); Don Segundo (Sr. Agustín Dorado); El doctor (Sr. Arturo La Riva)

XXV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y ANTONIO PASO

100. *¡Adiós, Gertrudis!*³⁷

Juguete cómico

Teatro de la Comedia

³⁵ Apenas hay noticias sobre este sainete en colaboración con Muñoz Seca, que se estrenó en la Fiesta del Sainete de 1918. La prensa se hacía eco del éxito de sus dos creadores y de las graciosas situaciones que mostraron [Anónimo, 1918d: 16], [E.G., 1918: s.p.], [Anónimo, 1918c: s.p.]. En la SGAE, los registros continienen la información sobre la autoría de los ya citados, y en su biblioteca se conservan las partituras empleadas para su representación.

³⁶ En los listados de la SGAE, García Álvarez queda registrado como creador de la pieza junto a Elías Ortiz. También Iglesias de Souza [1996: 201] la incluye en el repertorio de García Álvarez.

³⁷ Junto a Antonio Paso, escribió y presentó esta pieza que no gozó de una buena aceptación, hecho por el que no permaneció mucho tiempo en cartel ni debió de publicarse el libreto. Los datos que nos permiten añadirla al repertorio de García Álvarez han sido tomados del anuncio de su estreno, donde se decía que en la función de la noche se ejecutaría este juguete cómico fruto de los dos autores ya mencionados [Anónimo, 1921a: 19]. Por su parte, los datos sobre la autoría en la SGAE son algo diferentes, ya que apuntan a que Paso fue el autor del texto y García Álvarez de la música, cosa a nuestro parecer poco probable, puesto que ni se anunciaba así ni era lo habitual en los casos de colaboración de estos dos autores. Al no haber ni siquiera constancia de que la obra tenga música, decidimos considerarla fruto de su autoría como libretista y no como compositor, pues insistimos en que la forma en que los autores y compositores se inscribían en la SGAE no son del todo fiables.

12 de enero de 1921

Sin datos

101. *La alegría de la huerta*

Zarzuela en un acto, dividida en tres cuadros

Música de Federico Chueca

Teatro Eslava

20 de enero de 1900

Carola (Srta. C[oncha] Segura); María de las Angustias (Srta. Miralles); Heriberto (Sr. [José] Riquelme); Alegrías (Sr. Gil); El tío Piporro (Sr. [Jaime] Ripoll); Troncho (Sr. González); Juan Francisco (Sr. Mariner); El Caja (Sr. [Vicente] García Valero); El Flauta (Sr. Abejar); El Trompa (Sr. Medel); El Fagot (Sr. Morcillo); Cabezudo (Sr. Casas); El alguacil (Sr. Sanchíz); Un ciego (Sr. Angulo)

102. *Alta mar*

Juguete cómico en un acto y en prosa

Teatro Lara

16 de enero de 1899

Covita (Sra. Valverde); Escobilla (Sr. Larra); Matarredona (Sr. J[osé] Balaguer); Lolo Sánchez (Sr. Rubio); Homobono Jerez (Sr. Santiago); El doctor (Sr. Ramírez); El capitán (Sr. [Federico] González); El contraaestre (Sr. [Victoriano] Alemán); Marinero 1.º (Sr. M. Balaguer); Marinero 2.º (Sr. Nogués)

103. *La candelada*

Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en prosa

Música de Santiago Lope Gonzalo y Joaquín Pérez de la Rosa

Teatro Moderno

14 de junio de 1894

Mercedes (Srta. Alcalde); Benjamín (Srta. Raso); Doña Pía (Srta. [Juana] Sanz); Juana (Srta. Córdoba); Señor Lino (Sr. Moncayo); Perico (Sr. González); Palmilla (Sr. [José] Soler); Román (Sr. Valle)

104. *La casa de las comadres*

Sainete lírico en un acto en prosa

Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán

Teatro Romea

7 de marzo de 1896

Pastora (Srta. Alcacer); Loreto (Srta. Cohen); Nicasia (Sra. Pastor); Eduarda (Srta. Venegas); Vecina 1.ª (Srta. Redondo); Vecina 2.ª (Srta. García); Isaías (Sr. Ruiloa); Cándido (Sr. Barraycoa); Fabián (Sr. [Julián] Fuentes); Alejo (Sr. Reforzo); Cartero (Sr. Reforzo); Panadero (Sr. Moliné); Un ciego (Sr. Navarro)

105. *Churro Bragas*

Parodia del drama lírico *Curro Vargas*, hecha en un acto dividido en cinco cuadros en verso

Música de Ramón Estellés

Teatro Apolo

1 de febrero de 1899

Churripandí (Sra. [Clotilde] Perales); Resina (Sra. Torres); La seña Fatigas (Sra. Vidal); La Tafetanes (Sra. Rodríguez); Churro Bragas (Sr. [Emilio] Carreras); El señor Antón (Sr. J[osé] Mesejo); El Bonito (Sr. [José] Ontiveros); Pipiolo (Sr. Carrión); Marcos (Sr. Ramiro); El Alcalde Presidente (Sr. [Emilio] Stern); Mozo 1.º (Sr. Otero); Mozo 2.º (Sr. Picó)

106. *Los cocineros*

Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros

Música de Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde Sanjuán

Teatro Eslava

6 de marzo de 1897

Tulita (Sra. [Clotilde] Romero); Sotera (Sra. Montañés); Nemesia (Sra. Sembí); Chula (Sra. Tornamira); Serapio (Sr. [Emilio] Carreras); Tío Becerro (Sr. Asensio); Napoleón (Sr. González); Sempronio (Sr. Estellés); Segundo (Sr. Mendizábal); Gregorio (Sr. [Julián] Fuentes); Proto (Sr. Vázquez); Bastonero (Sr. R. González); Inspector (Sr. Vals)

107. *Los diablos rojos*

Diablura cómico-lírica en un acto, original y en prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán

Teatro Romea

28 de marzo de 1896

Miss Avelina (Srta. Alcacer); Maximino (Sr. Barraycoa); Bienvenido (Sr. [Julián] Fuentes); Barón de Veras (Sr. Reforzo); Sansón (Sr. Moliné); Benito (Sr. Navarro)

108. *Las escopetas*

Zarzuela cómica en un acto dividido en cuatro cuadros, en prosa

Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán

Teatro Apolo

12 de junio de 1896

Guadalupe (Srta. F. Molina); Doña Casta (Sra. Vidal); Salustio Gutiérrez (Sr. [Manuel] Rodríguez); Don Saturnino (Sr. J[osé] Mesejo); Pío (Sr. E[milio] Mesejo); El organista (Sr. Ramiro); El sacristán (Sr. [José] Soler); Tomás (Sr. Ángeles); Mozo 1.º (Sr. Sánchez); Mozo 2.º (Sr. [Luis] Manzano)

109. *Las figuras de cera*

Zarzuela cómica

Música de Gerónimo Giménez

Teatro Apolo

16 de septiembre de 1898

María de las Angustias (Srta. Pino); Máxima (Sra. Torres); Esperanza (Sra. Vidal); Quirino Rodríguez (Sr. Carrera); Próspero González (Sr. J[osé] Mesejo); Perpetuo (Sr. E[milio] Mesejo); Joselico (Sr. Ruesga); Saturio (Sr. Sánchez)

110. *Figuras del natural*³⁸

Revista cómico-lírica de actualidad dividida en siete cuadros, en prosa y en verso

Música de Ramón Estellés

Teatro Rusia (Madrid Moderno)

[21 de agosto de 1895]

Sin datos

111. *El fin de Rocambole* (refundición de *La casa de las comadres*)

Zarzuela cómica en un acto en prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Ramón Estellés

Teatro Eldorado

³⁸ Existen dos manuscritos de esta obra en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero ninguno de ellos datado. Hemos podido averiguar que se estrenó a comienzos de la temporada de 1895, pues a partir del 21 de agosto comienza a anunciarse en la cartelera [Anónimo, 1895a: s.p.].

18 de agosto de 1898

Pastora (Sra. [Blanca] Matrás); Loreto (Srta. [Antonia] Espinosa); Nicasia (Sra. González); Eduarda (Srta. Carmen Díaz); Vecina 1.^a (Srta. Castilla); Isaías (Sr. Rodríguez); Cándido (Sr. Barraycoa); Fabián (Sr. [Julián] Fuentes); Alejo (Sr. [José] Soler); Cartero (Sr. Iglesias); Panadero (Sr. Las Santas); Un ciego (Sr. Miñana)

112. *Los gitanos*³⁹

Zarzuela en un acto y tres cuadros

Música de Federico Chueca

Teatro Apolo

7 de diciembre de 1900

Sin datos

113. *El gran visir*

Zarzuela cómica, en un acto dividida en dos cuadros y un intermedio en prosa

Música de Antonio Álvarez Alonso y Manuel Chalons

Teatro Romea

2 de marzo de 1896

Magdalena (Srta. [Pepita] Alcocer); Presentación (Sra. Pastor); Una (Srta. Venegas); Otra (Srta. Redondo); Bueno (Sr. Ruilola); Bernardino (Sr. [Julián] Fuentes); Melonete (Sr. Barraycoa); Don Ignacio (Sr. Reforzo); Velilla (Sr. Ortiz); Rodríguez (Sr. Tovares); Un soldado cojo y sordo (Sr. Moliné); Un chico (N.N.)

114. *Historia natural*

Revista cómico-lírica en un acto, dividido en seis cuadros en prosa y verso

Música de Apolinar Brull

Teatro Eslava

18 de diciembre de 1897

León Chiflé (Sr. Soriano); *Monsieur Chambón* (Sr. Suárez); *Mister Tontín* (Sr. Manchón); León 1.^o (Sr. Julio Ruiz); León 2.^o (Sr. Castilla); Una mona (Sr. Julio Ruiz); Un mono (Sr. González); Otro mono (Sr. [Domingo] Gallo); Un oso (Sr. A. González); La Perla Negra (Srta. Lázaro); La Perla Gris (Srta. Boria); La Perla Cera (Srta. C. Urrutia); La Merluza (Sr. Julio Ruiz); El Bonito (Sr. Castilla); El Bacalao (Sr. A. González); La Trucha (Srta. Arregui); Pantaleón (Sr. Julio Ruiz); Baldomera (Sra. Montañés); Niño 1.^o (N.N.); Niño 2.^o (N.N.); Niño 3.^o (N.N.); Niño 4.^o (N.N.); Niño 5.^o (N.N.); Niño 6.^o (N.N.); El Oro (Srta. Lázaro); La Plata (Srta. Alonso); El Cobre (Srta. Urrutia); El Plomo (Sr. Castilla); La Flor de Malva (Srta. Urrutia); El Clavel (Srta. Lázaro); La Rosa (Srta. Urrutia); El Comino (Niño Piqué); Otro comino (Niño Sánchez); El Árnica (Sr. Julio Ruiz)

115. *Juanito y su novia*

Diablura cómico-lírica en dos actos, divididos en seis cuadros

Música de Pablo Luna

Teatro Apolo

23 de diciembre de 1918

³⁹ Su estrepitoso fracaso y la ausencia de material impreso la convierten en una obra problemática. Además, las críticas teatrales posteriores al estreno hablaban únicamente de Antonio Paso como su autor. No obstante, la inclusión de la obra en *Las pirámides de sal* y algunos recortes en *Mis estrenos* nos llevan a considerarla de García Álvarez. Además, antes de su presentación ante el público se anunció en varias ocasiones, pues cambió el día inicialmente previsto, y entonces sí se mencionaba a García Álvarez junto a Paso [Anónimo, 1900d: s.p.].

Paulita (Rosario Leonís); Prudencia (Sra. Rodríguez); Ricarda (Rafaela Leonís); Doña Carolina (Sra. Revilla); Doña Bárbara (Srta. Moreu); La de la suerte (Srta. Domingo); Una (Srta. Bufala); Una mamá (Sra. Reparaz); Ildegunda (Sra. Alcázar); Camarera 1.^a (Srta. Asensio); Juanito (Sr. Gallego); Don Benigno (Sr. Vidal); Arturo (Sr. Román); Rivacova (Sr. Montero); Gavilanes (Sr. Asensio); Don León (Sr. Meana); Don Casto (Sr. Gutiérrez); César (Sr. Segura); El Quince (Sr. Velasco); Venezuela (Sr. Fisher); Gitano 1.^o (Sr. Segura); Gitano 2.^o (Sr. Galerón); Carrasco (Sr. [Vicente] García Valero); Camarero 1.^o (Sr. Fisher); Camarero 2.^o (Sr. Gutiérrez); Fray Carmelo (Sr. Meana); Fray Candela (Sr. Montero); Fray Coronado (Sr. García Velasco); Fray Daniel (Sr. Segura); Fray Daniel (Sr. Román); Fray Ezequiel (Sr. Segura); Fray Domingo (Sr. Gutiérrez); Fray Mateo (Sr. Galerón); Un torero (Sr. Llayna); Mesa (Sr. Galerón); Rafael (Sr. Galerón); Marinero 1.^o (Sr. Yelmo); Marinero 2.^o (Sr. Llayna)

116. *El "Missisipi"*

Zarzuela cómica en un acto y en prosa, refundición de la comedia *Alta mar*

Música de Eladio Montero

Teatro Eldorado

23 de junio de 1900

Covita (Srta. Leocadia Alba); Escobilla (Sr. [José] Mesejo); Matarredona (Sr. Ripio); Lolo Sánchez (Sr. Taberner); Homobono Jerez (Sr. A. González); El doctor (Sr. Angulo); El capitán (Sr. Abejar); El contra maestre (Sr. [Carlos] Abella); Marinero 1.^o (Sr. Peral); Marinero 2.^o (Sr. Mariscal)

117. *Nieves de la Sierra*

Comedia en tres actos y en prosa

Teatro de la Comedia

19 de septiembre de 1919

Nieves (Sra. [Carmen] Jiménez); Candelas (Srta. [Carmen] Andrés); Hipólita (Sra. Siria); Carolina (Srta. León); Luisa (Srta. [Sofía] Riquelme); Modesta (Srta. Fortuny); Fernanda (Srta. Rey); Goro (Sr. [Juan] Bonafé); Don Cándido (Sr. [Pedro] Zorrilla); Jaime (Sr. González); Napoleón (Sr. [Juan] Espantaleón); El tío Mendrugo (Sr. [Enrique] Moreno); Redondo (Sr. Del Valle); Calvo (Sr. [Enrique] Moreno); Vello (Sr. Asquerino); Cano (Sr. García); Hipólito (Sr. Perera); Jesús (Sr. [Emilio] Granja); Flan (Sr. [José] Riquelme); Don Pablo (Sr. Insúa); Hermógenes (Sr. [Emilio] Granja); Carolino (Niño [Antonio] Murillo); Don Julio (Sr. Estévez); Un chico (Srta. Caucín); Otro chico (Niño [Antonio] Murillo); Un niño (N.N.)

118. *El niño judío*

Zarzuela en dos actos, dividida en cuatro cuadros

Música de Pablo Luna

Teatro Apolo

5 de febrero de 1918

Concha (Srta. Rosario Leonís); Jubea (Srta. Moreu); Rebeca (Srta. Ramos); Mirsa (Srta. Girona); Esclava 1.^a (Srta. Domingo); Esclava 2.^a (Srta. Meseguer); Esclava 3.^a (Srta. Gutiérrez); Esclava 4.^a (Srta. Asensio); Esclava 5.^a (Srta. Stern); Esclava 6.^a (Srta. Obón); Una danzarina (Srta. Amparo Guillot); Jenaro (Sr. [Ramón] Peña); Samuel (Sr. [Paco] Gallego); Manacor (Sr. Meana); Barchilón (Sr. Ferret); Jamar Jalea (Sr. Rufart); Samid (Sr. [Vicente] García Valero); Kazil (Sr. Román); Severo (Sr. Guillot); Ataliar (Sr. [José] Morales); Paco (Sr. Ibarrola); Holcar (Sr. [Lorenzo] Beltrán); Manases (Sr. Paisano); Mercader (Sr. Besga); Mangor (Sr. Besga); Un guardia (Sr. López)

119. *Pancho Virondo*

Zarzuela en dos actos divididos en cuatro cuadros

Teatro Apolo

31 de octubre de 1919

Estrella (Srta. Rafaela Leonís); Chirola (Srta. Moreu); Gaucha 1.^a (Srta. Domingo); Gaucha 2.^a (Srta. Cerrillo); Gaucha 3.^a (Srta. Asensio); Gaucha 4.^a (Srta. Gutiérrez); Gaucha 5.^a (Srta. Muñoz); Gaucha 6.^a (Srta. Suárez); Gaucha 7.^a (Srta. López); Gaucha 8.^a (Srta. Bufalá); Claudio Valdelatas (Sr. [Casimiro] Ortas); Chito Largo (Sr. Gallego); Señor Peluquero (Sr. Mauri); El Pulgón (Sr. Román); Plácido (Sr. Meana); Castellón (Sr. Asensio); Casildino Colibrí (Sr. Fisher); Pancho Virondo (Sr. [Vicente] García Valero); Justo (Sr. Román); Peludo (Sr. A. Segura); Bala-Rasa (Sr. Frontera); Olegario (Sr. González); Un centinela (Sr. Gutiérrez); Insurrecto 1.^o (Sr. J. Segura); Banda (Sr. Yelmo, Sr. Lorenzo, Sr. Fernández)

120. *Los rancheros*

Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa

Música de Ángel Rubio Laínez y Ramón Estellés

Teatro Eslava

10 de noviembre de 1897

Gloria (Srta. Lázaro); Remedios (Sra. Montañés); Voluntario 1.^o (Sra. Bernal); Voluntario 2.^o (Sra. Sembí); Pons (Sr. Julio Ruiz); Jesús (Sr. Castilla); Apolonio (Sr. A. González); El Sargento Lucas (Sr. Mendizábal); El Teniente (Sr. L. Suárez); Un Cabo (Sr. Abejar); Mozo 2.^o (Sr. Vals); Mozo 3.^o (Sr. [Domingo] Gallo); Soldado 1.^o (Sr. Arana); Soldado 2.^o (N.N.)

121. *Salomón*

Juguete en un acto

Música de Ángel Rubio Laínez

Teatro Recoletos

11 de agosto de 1893

Solita (Srta. Arana); Nicanora (Srta. Balbas); Misericordia (Sra. Briebe); Pepa (Srta. Catalán); Don Perfecto (Sr. Valero); David (Sr. Carrión); Inocente (Sr. Arana)

122. *El señor Pérez*

Pasillo cómico-lírico en un acto y en prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Ramón Estellés

Teatro de Recoletos

31 de julio de 1894

Naná (Srta. [Luisa] Puchol); Resignación (Srta. Pardo); Filo (Srta. C. Pardo); Escolástica (Srta. [Antonía] Espinosa); Clara (Srta. Beltrán); Segundo (Sr. Iglesias); Pirueta (Sr. Ibarrola); El Coronel Pérez (Sr. Infante); Pancracio (Sr. Serrano); Pérez (Sr. [Julián] Fuentes); Rafael (Sr. Felusi)

123. *Sombras chinescas*

Extravagancia cómico-lírica en un acto dividido en seis cuadros

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa

Teatro Eslava

24 de diciembre de 1896

Ciclista 1.^o (Sra. [Clotilde] Romero); Elegante 1.^o (Sra. [Clotilde] Romero); Petit (Sra. [Clotilde] Romero); Ciclista 2.^o (Sra. Torres); Elegante 2.^o (Sra. Torres); Ciclista 3.^o (Srta. Medina); Elegante 3.^o (Srta. Medina); *Signora* Rita (Srta. Medina); Elegante 4.^o (Srta. Miralles); La señá Eduvigis (Sra. Montañés); Ignacia (Srta. Elvira Pérez); Segunda (Srta. Elvira Pérez); Un diablo (Sra. Robes); Pastora (Srta. Encarnación); Nicomedes (Sr. [Emilio] Carreras); S'hma Rama (Sr. [Emilio] Carreras); Aquilino (Sr. [Emilio] Carreras); Una voz (Sr. [Emilio] Carreras); Piave (Sr. Talavera); Mr. Boceras (Sr. Talavera); Ulpiano (Sr. González); Zambombini (Sr. González); Don Pío (Sr. Mendizábal); Don

Pedro Botero (Sr. Vázquez); Un recaudador de cédulas (Sr. Vázquez); Un guardia (Sr. Vals); Caballero 1.º (Sr. [Domingo] Gallo); Caballero 2.º (Sr. Povedano); Caballero 3.º (N.N.)

124. *¡Todo está muy malo!*

Diálogo en prosa pero con su redondilla final

Teatro Romea

27 de abril de 1896

Julián Fuentes (Julián Fuentes); Muletilla (Julián Fuentes); Muletón (Casimiro Vázquez)

125. *La zingara*

Zarzuela bufa en un acto, dividido en cuatro cuadros

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa

Teatro de Colón

24 de julio de 1896

Mara (Srta. Llanos); Dimitri (Sr. Román); Mujer 1.ª (Sra. Vidal); Sr. Talavera (Don Primitivo); Secundino (Sr. [Julián] Fuentes); El Sargento Iván (Sr. Miquel); Nicolás (Sr. Vázquez); Ivanoniff (Sr. Montero); Perillán (Sr. Vellón)

XXVI. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y FELIPE PÉREZ CAPO

126. *La camisa de Cipriano*⁴⁰

Comedia lírica

Música de Ernesto Ruiz de Arana

Sin datos

Sin datos

Sin datos

XXVII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y ANTONIO PLAÑIOL

127. *Los chicos de Lacalle*

Juguete cómico en tres actos

Teatro Español

9 de mayo de 1914

Paz del Campo (Nieves Suárez); Atocha (Amalia Sánchez Ariño); Jenara (María Palou); Felipa (Carmen Muñoz); Doña Piedad (Amalia Sánchez Ariño); Doña Rosa (Pilar Castejón); Doña Virtudes (María Millanes); Laurita (María Palou); Rosita (Anita Martos); Margarita (Carmen Muñoz); Solita (Encarnación Díaz); Pepita (Julia Pacello); Madame (Almudena Medina); Pura (María Boixader); Conchita (María del Carmen de León); Dormitila (María Millanes); Gloria (Almudena Medina); Pepita (Encarnación Díaz); Lacalle (José Santiago); Chichito (Enrique Moreno); Barón (Ramiro de la Mata); Don Ruperto (Federico González); Don Ramiro Manzano (Enrique Moreno); Don Amadeo (Antonio Gimbernát); Pando Valle (José Santiago); Aramis (Luis Martínez Tovar); Estanislao (Antonio Suárez); Garrido (Ramón Puga); Faustino (Ramiro de la Mata); Dimas (José Capilla); Fructuoso (Antonio Suárez); Castilla (Ramón Puga); Gregorio (Adolfo Temes); Tomás (Emilio Santiago); Lorenzana (Teófilo Palou); Bonilla (Manuel Martín-Vara); Escanciano (Emilio Santiago); Bravo (José Capilla); Camarero (Salvador Marín); Jorgito (Miguel Gómez); Villodas (Isaac Aguiar); Redondo

⁴⁰ Iglesias Souza incluía esta pieza en el repertorio de Enrique García Álvarez [1996: 201]. Nos ha sido imposible localizarla en una fecha y un lugar concreto. Los datos están tomados del *Teatro lírico español* [1991:500] y confirmados por los registros de la SGAE.

(Antonio Guerra); Alfredo (José María Pardillo); Guardia (Salvador Marín); Pepito; Jacobito; Antón; Bernardito; Lolo; Luis; Félix

XXVIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y ERNESTO POLO

128. *El farol de Diógenes*⁴¹

Comedia en dos actos

[Teatro Cervantes]

A partir del 4 de julio 1914

Sin datos

129. *El maestro Vals*

Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa

Música de Enrique García Álvarez y Eduardo Giménez Arderius

Teatro Novedades

16 de abril de 1914

Sebastiana (Candelaria Rianza); La Bella Pepona (Clotilde Romero); Una señorita (María Berri); Tiroleza 1.^a (Lucía Barandiarán); Tiroleza 2.^a (Esperanza Sánchez); Tiroleza 3.^a (Teresa Soto); Tirolés 1.^o (María Berri); Tirolés 2.^o (Dolores Girón); Tirolés 3.^o (Ángela Esteban); Discípula 1.^a (Amparo Guillot); Discípula 2.^a (Dolores Alba); Discípula 3.^a (María Povedano); Discípula 4.^a (Dolores Fernández); Discípula 5.^a (Luisa Opellón); Discípula 6.^a (Consuelo Catalán); Una chulapa (Amparo Guillot); Una mamá (Julia Martín); Una niña tonta (María Povedano); Vals (Antonio García Ibáñez); Don Clemente (Julio Llorens); Cerezo (Enrique Lorente); Petronilo Iturzaeta (Vicente Gómez); Un malhumorado (Federico Aznárez); Un paleta (Mariano Toha); Un indiferente (José Vega); Un bien educado (Manuel Alares); Ramos (Federico Aznárez); Transeúnte 1.^o (Mariano Toha); Transeúnte 2.^o (José Vega); Guardia 1.^o (Domingo Gallo); Guardia 2.^o (Adolfo Sánchez); El Cejuela (Eugenio del Castillo); Chulo 1.^o (Federico Aznárez); Chulo 2.^o (Mariano Toha); Pollito 1.^o (Manuel Alares); Pollito 2.^o (Pedro Rodríguez); Pollito 3.^o (José Vega); El Maestro (José Berlinches); Un pollo sicalíptico (Ricardo Martín); Un acomodador (José Morales); Chico de los caramelos (Antonio Caballero); Chico 1.^o (Consuelo Povedano, niña); Chico 2.^o (Antonio Murillo, niño); Chico 3.^o (Julia Gallo, niña); Chico 4.^o (Carmen Gallo, niña); Chico 5.^o (Ramón Soler, niño); Chico 6.^o (Micaela Bernau, niña); Chico 7.^o (Ángel Plana, niño); Chico 8.^o (Ángel Plaza, niño); Chico 9.^o (Pablo Gómez, niño); Chico 10.^o (Carmen Priego, niña); Chico de los periódicos (Consuelo Povedano, niña)

XXIX. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y JOSÉ ANDRÉS DE PRADA

130. *El fin de Edmundo*

Farsa cómica en dos actos

Teatro Rey Alfonso

4 de octubre de 1923

Alina (María Cañete); Amapola (Amparo Astort); La Pili (Juanita Ferrer); Lupita (Juanita Ferrer); Bibiana (Consuelo Barrios); Silveria (Esperanza Medina); Juanita (Josefina H. del Río); Jesusa (Manolita Méndez); Lope de Sosa (Pedro Zorrilla); Mr. Browin (Juan Muñiz); El Padrino (Enrique Lorente); Morales (Enrique Lorente); Chichito (Joaquín Roa); Torín (Joaquín Roa); Parrondo (José

⁴¹ En una entrevista realizada por El Caballero Audaz, García Álvarez decía tener escrita esta comedia, que hablaba de las andanzas de un sereno, junto a Ernesto Polo, con el que acababa de colaborar en *El maestro Vals* [El Caballero Audaz, 1914: s.p.]. A pesar de las palabras de nuestro autor, no hay constancia de que se estrenara, y tampoco cabe la posibilidad de que lo hicieran con otro título, ya que no presentó ninguna pieza más con este compañero.

Marco); Pampero (José Marco); Echandieta (Adolfo del Río); Hinojosa (Manuel Soriano); Felipe (Manuel Soriano); Sinibaldo (Emilio Granja); Paco (Emilio Granja); Un confitero (Juan Molina); Un tabernero (Pedro Suárez)

XXX. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y FRANCESC ROIG BATALLER

131. *La reineta*⁴²

Sin datos

[Teatro Eslava]

[1903]

Sin datos

XXXI. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y DIEGO SAN JOSÉ

132. *Carretera real arriba*⁴³

Sainete lírico en un acto

Música de Enrique García Álvarez y Fortea

31 de mayo de 1915

Teatro Infanta Isabel

[Srta. Ramos; Srta. Pozuelo; Sr. Mesejo; Sr. Orozco; Sr. Portela; Sr. Agudo; Sr. Barte; Sr. Rubio; Sr. Estevanera]

XXXII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y JOSÉ SANTONCHA

133. *Muchas gracias*⁴⁴

Sin datos

Música de Pablo Luna

Sin datos

1931

Sin datos

XXXIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y EDUARDO SLOCKER DE LA VEGA

134. *El bachiller Don Felipe*⁴⁵

Zarzuela en tres actos y en verso

⁴² *La reineta* se anunciaba en *Madrid Cómico* como una de las novedades de la temporada próxima del Eslava [Rocambole, 1923: 379].

⁴³ *Carretera real arriba* no se publicó, pero la autoría de García Álvarez queda suficientemente clara si observamos la lista de *Las pirámides de sal* o si acudimos a algunas referencias teatrales de la prensa [Anónimo, 1915g: 24], que señalan a nuestro autor y a Diego San José como los creadores del libreto y a Fortea como compositor de la parte musical. Los datos de la SGAE confirman nuestra hipótesis.

⁴⁴ Varias son las alusiones a esta obra póstuma de nuestro autor. Los más claros proceden de Lagarma Bernardos, quien en un artículo revelaba esta información [1988: 35]. Por otra parte, el *ABC* hablaba en junio de 1931 [Anónimo, 1931e: 24] de una pieza de García Álvarez que iba a ser estrenada en los siguientes días. Aunque sin total seguridad, relacionamos estas dos informaciones y deducimos que la que se anunciaba en la cartelera era la misma de la que hablaba Lagarma Bernardos.

⁴⁵ La historia de esta obra resulta de lo más curioso. En un artículo publicado en el *ABC* el propio autor señalaba que había dejado olvidado el libreto mecanografiado en un taxi, y reclamaba a aquel que lo hubiera encontrado que, por favor, lo devolviera, ya que últimamente por su estado de salud apenas había compuesto nada [García Álvarez, 1928g: 11-13].

Sin datos
1928
No se estrenó

XXXIV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y RAIMUNDO TIRADO

135. *La comisaría*

Pasillo cómico-lírico

Música de Enrique García Álvarez y Vicente Lleó

Teatro de la Zarzuela

21 de junio de 1909

La Dinamo (Srta. Esparza); Coupletista 1.^a (Srta. Esparza); Coupletista 2.^a (Srta. Sinova); Coupletista 3.^a (Srta. Domínguez); Cayetana (Srta. Zapatero); Señora Engracia (Sra. Mesejo); Nicéforo (Sr. [José] Ontiveros); Coplero 1.^o (Sr. [José] Ontiveros); Guardia 1.^o (Sr. [José] Ontiveros); Marcelino (Sr. Mesejo); Guardia 2.^o (Sr. Mesejo); El Fonógrafo (Sr. González); Godoy (Sr. González); Policía 3.^o (Sr. González); Señor Cerbatana (Sr. Peris); Garrido (Sr. R. López); Policía 1.^o (Sr. Alaria); Guardia 3.^o (Sr. Rodrigo); Policía 2.^o (Sr. Rodrigo); Policía 4.^o (Sr. Galerón); Coplero 2.^o (Sr. A. López); Policía 5.^o (Sr. A. López); Guardia 4.^o (Sr. Merino); Coplero 3.^o (Sr. Valenzuela); Ordenanza (Sr. Vallejo)

XXXV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, Y VICENTE VIDAL CORELLA

136. *¡Quina lluna de mel!*⁴⁶

Choguet cómic en dos actos

Nostre Teatre

14 de noviembre de 1934

Carola (Pilar Martí); Susana (Teresa Barrachina); Isabel (Sra. Sanmartín); Pepica (Srta. Revert); Pilar (Srta. Calvo); Larrea (Eduardo Gómez); Lamata (Julio Espí); Carrasco (Sr. Sanchis); Picaña (Sr. Martí); Mariano (Sr. Prieto); Fotógrafo (Sr. Bartual); Rebollo (Sr. Ortega); Policarpo (Sr. Cabrera); Orosio (Sr. Bru)

XXXVI. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, JOAQUÍN ABATI, Y LUIS GERMÁN

137. *El hermano Vitoldo*⁴⁷

Zarzuela en tres actos

Sin datos

1927

Sin datos

⁴⁶ Por los datos que manejamos, parece tratarse de una adaptación al catalán de *Larrea y Lamata*, que, a pesar de haberse estrenado en 1934, tuvo que componerse antes de 1931, fecha en la que falleció García Álvarez. En la SGAE su nombre aparece como perceptor de los derechos de autor junto al de su compañero.

⁴⁷ Durante su periodo de colaboración con *El Noticiero del Lunes*, García Álvarez trataba en sus artículos temas diversos que incluían los relacionados con su propia producción. Así, en uno de ellos explicaba que junto a Joaquín Abati y Luis Germán había escrito esta pieza en tres meses [García Álvarez, 1927b: 3]. No tenemos constancia de su estreno.

XXXVII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, JOAQUÍN ABATI, Y ANTONIO PASO

138. *Los viajes de Gulliver*⁴⁸

Zarzuela cómica en tres actos divididos en diez cuadros

Música de Jiménez y Amadeo Vives

Teatro Cómico

21 de febrero de 1911

[Enrique Chicote, Loreto Prado, Sra. Franco, Sra. Castellanos, Sra. Martín, Sra. Barandiarán, Srta. Saavedra, Srta. María Águila, Srta. Girón, Srta. Román, Srta. Anchorena, Srta. Borda, Srta. Rosario Rey, Srta. Lola Vela, Sr. Soler, Sr. Ripoll, Sr. Castro, Sr. Ponzano, Sr. Alonso, Sr. Peinados, Sr. Ortiz, Sr. Morales]

XXXVIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, CARLOS ARNICHES, Y RAMÓN ASENSIO MAS

139. *La edad de hierro*

Pasatiempo cómico-lírico en un acto, dividido en cuatro cuadros, original y en prosa

Música de Mariano Hermoso Palacios y Enrique García Álvarez

Gran Teatro

30 de marzo de 1907

Pepita (Srta. Loreto Prado); Manolita (Sra. [Matilde] Franco); Señora Poncio (Sra. Castellanos); La Cifuentes (Srta. Blanc); La Lozano (Srta. [Amalia] Anchorena); La Pérez (Srta. Román); Luisa (Srta. D[olores] Girón); Una joven (Srta. [Lucía] Barandiarán); Mínguez (Sr. [Enrique] Chicote); Don Roberto (Sr. [Jaime] Ripoll); Zorrilla (Sr. Llana); Maestro Montoro (Sr. [José] Soler); Mollares (Sr. [Julio] Castro); Don Caramelo (Sr. Amato); Arturito (Sr. Ponzano); Don Ladislao (Sr. [Fernando] Delgado); Director (Sr. [Fernando] Delgado); Torrijos (Sr. [Fernando] Delgado); Mozo 1.º (Sr. [José] Soler); Mozo 2.º (Sr. [José] Morales); Corista 1.º (Sr. [José] Morales); Un autor (Sr. González); Corista 2.ª (Sr. Górriz); Un camarero (Sr. Molina); Avisador (Sr. Alonso); Un comparsa (Sr. J. Fernández)

XXXIX. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, CARLOS ARNICHES, Y ANTONIO CASERO

140. *El iluso Cañizares*

Humorada lírica en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Rafael Calleja

Teatro Apolo

22 de diciembre de 1905

Señá Ufrasia (Srta. Pino); Domitila (Niña Peló); Aquilino Cañizares (Sr. [Emilio] Carreras); Dionisio (Sr. Mesejo); Etelvino (Niño Alares); una pobre viuda (Sra. Vidal); Señor Potenciano (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Chinarro (Sr. [Luis] Manzano); Gorgonio (Sr. Soriano); Un fotógrafo (Sr. Carrión); Un ujier (Sr. Sirvent); Un alto empleado (Sr. Isbert); Un lacayo (Sr. Valverde); Agente 1.º (Sr. Soriano); Agente 2.º (Sr. Gordillo); Tiple 1.ª (Srta. [María] Palou); Tiple 2.ª (Srta. Sobejano); Tiple 3.ª (Srta. Moreu); Tiple 4.ª (Srta. Amorós); Señora Barrachina (Sra. Vidal); Lupiáñez (Sr. Mesejo); Chinarro (Sr. [Luis] Manzano); Agente 1.º (Sr. Soriano); Agente 2.º (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Torroba (Sr. Rodríguez); Andurriales (Sr. Sánchez); Otro actor (Sr. Carrión); Morrónuez (Sr. Sirvent); Martínez (Sr. Picó); Un violín (Sr. Llorente); Comparsa 1.ª (Sr. Valverde); Revoltoso 1.º (Sr. Gadea)

⁴⁸ Aunque las reseñas teatrales mencionen exclusivamente a Paso y Abati [Anónimo, 1911c: 2], la participación de García Álvarez queda de manifiesto al consultar los documentos de la SGAE. Aun así, en la publicación aparecen exclusivamente sus colaboradores y no él. Otro problema de la obra, que no afecta de manera tan directa a nuestro estudio, es el que atañe a los compositores, ya que, por más que en la edición aparece Jiménez junto a Vives, los derechos de autor apuntan a Torregrosa.

XL. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, CARLOS ARNICHES, Y ANTONIO DOMÍNGUEZ

141. *El fresco de Goya*

Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros

Música de Joaquín Valverde Sanjuán

Teatro Apolo

22 de noviembre de 1912

Paulita (Srta. [María] Palou); Julia (Srta. [Amalia] Isaura); La de la rumba (Srta. [Amalia] Isaura); Concha (Sra. Lahera); Una cantaora (Sra. Lahera); Señá Rita (Sra. Vidal); La Pascuala (Srta. Moreu); Carmen (Srta. Domínguez); Pepita (Srta. Yerves); Invitada 1.^a (Srta. Fernández); Invitada 2.^a (Srta. Vizcaíno); Invitada 3.^a (Srta. Obón); Paco Goya (Sr. Moncayo); El tío Tirrias (Sr. Videgáin); Señor Baldomero (Sr. Baldomero); Sargento Velilla (Sr. [Luis] Manzano); Don Melitón (Sr. [Luis] Manzano); Sargento Bellido (Sr. Rufart); Florentino (Sr. [Miguel] Mihura Álvarez); Cabo Novales (Sr. Carrión); Un camarero (Sr. Carrión); Isidoro (Sr. [Vicente] García Valero); Dámaso (Sr. Povedano); Braulio el Salchichero (Sr. [Isidro] Sotillo); Escoriaza (Sr. Gotós); Tranzaes (Sr. Roldán); Julito (Sr. Medina); Antonio (Sr. Perucho); Gabriel (Sr. Sánchez); Arturo (Sr. Picó); Emilio (Sr. Llayna); Un acomodador (Sr. Díaz)

XLI. [GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE], CARLOS ARNICHES, Y JOSÉ JACKSON VEYÁN

142. *La carne flaca*⁴⁹

Humorada lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros y en prosa

Música de Vicente Lleó

Teatro Eslava

21 de marzo de 1908

Salud (Carmen Andrés); Yocasta (Carmen Andrés); Pepita (Resurrección Quijano); Elisa (Antonia Sánchez Jiménez); Doña Benigna (Adriana Corona); Milagritos (Laura Blasco); Chula 1.^a (Isabel Santa Cruz); Bacante 1.^a (Isabel Santa Cruz); Chula 2.^a (Carmen Revilla); Bacante 2.^a (Carmen Revilla); Una romana (Genoveva Villar); Romana 2.^a (Enriqueta Revilla); Flavio (Hilario Vera); Don Conrado (Miguel Miró); Arredondo (José Gamero); Emilio Pancorbo (Vicente S. del Valle); Ángel (Andrés Sirvent); Un camarero (José Marines); Curdelio Máximo (José Marines); Apio Melonio (Lorenzo Velásquez); Un transeúnte (José Moraleda); Furcio Bandurrio (José Moraleda); Un mozo de estación (Sr. de Ramón); Un criado (Enrique Gil de Arana); Un romano (Sr. Iturbi)

XLII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, CARLOS ARNICHES, Y CELSO LUCIO

143. *El arco iris*

Pasillo cómico-lírico en un acto, en verso y prosa

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa

Teatro Eslava

14 de mayo de 1897

Valeriana (Sra. [Clotilde] Romero); Rosa (Sra. Torres); Pepita (Sra. Torres); Doña Casta (Sra. Montañés); Florentino (Sr. [Emilio] Carreras); Andrés (Sr. [Emilio] Carreras); Heliodoro (Sr. [Emilio] Carreras); Un murguista (Sr. [Emilio] Carreras); Frutos (Sr. Fuentes); Mozo 1.^o (Sr. Vázquez); Un chico (Sr. López); Mozo 2.^o (Sr. N.N.)

⁴⁹ La complejidad en torno a este libreto viene dada porque fue editado sin la firma de García Álvarez, que tampoco fue mencionado en los periódicos del momento con motivo del estreno. Pero la referencia en *Las pirámides de sal* y los derechos de autor confirman que sí participó, si bien desconocemos por qué no firmó.

XLIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, CARLOS ARNICHES, Y ANTONIO PASO

144. *Los niños llorones*

Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa

Música de Tomás López Torregrosa, Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás Barrera

Teatro Apolo

4 de julio de 1901

Milagros (Srta. Taberner); Señá Encarna (Sra. Vidal); Payaso 1.º (Sra. Torres); Payaso 2.º (Sra. J. Fernández); Payaso 3.º (Sra. Lacarra); Jesusa (Sra. Rodríguez); Gregoria (Srta. A. Fernández); Una señora (Sra. A. Rodríguez); Una vieja (Sra. Viñals); Criada 1.ª (Srta. Moreu); Criada 2.ª (Srta. Gálvez); Cocinera 1.ª (Srta. A. Fernández); Cocinera 2.ª (Srta. Carceller); Mujer 1.ª (Srta. Lorencini); Mujer 2.ª (Srta. Lope); Un niño (Srta. Gonsálvez); Peláez (Sr. [Emilio] Carreras); Sr. Bernardino (Sr. [José] Ontiveros); Mónico (Sr. E[milio] Mesejo); Don Gregorio (Sr. Ramiro); Tobías (Sr. Fernández); Ramón (Sr. Carrión); Matías (Sr. Soriano); Silverio (Sr. Otero); Negro 1.º (Sr. Carrión); Un inspector (Sr. Ruesga); Una máscara (Sr. Fernández); Otra (Sr. de Francisco)

XLIV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, JUAN JOSÉ CADENAS, Y AGUSTÍN R. BONNAT

145. *El delirio dominical*⁵⁰

Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso

Música de Rafael Calleja

Teatro Cómico

8 de octubre de 1904

Delegado (Sr. Morón); Polonio (Sr. Camacho); Cabo (Sr. Ibarrola); Guardia 1 (N. N.); Guardia 2 (N. N.); Guardia 3 (N. N.); Guardia 4 (N.N.); Hermoso, Guardia muy feo

XLV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, ÁNGEL FERNÁNDEZ, Y FERNANDO LUQUE

146. *Doña Visita me quiere gobernar*⁵¹

Comedia

Sin datos

Sin datos

Sin datos

XLVI. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, SALVADOR MARÍA GRANÉS, Y ANTONIO PASO

147. *Caretas políticas*⁵²

Sin datos

⁵⁰ Aunque su nombre no aparece en la edición de la obra junto al de los otros dos, tuvo que colaborar con ellos, ya que la pieza se incluye en la relación de *Las pirámides de sal* y percibe por ella derechos de autor.

⁵¹ Las fuentes consultadas son los registros de la SGAE.

⁵² Poco podemos decir de esta obra, de la que lo único evidente es la relación con *Los presupuestos de Villapierde*. La SGAE, además de darle su autoría en sus listados, cuenta con los materiales musicales y en algunos de ellos está tachado el nombre de *Los presupuestos* y en su lugar aparece el de *Caretas políticas*. Además, autores y compositores coinciden, así como algunos de los personajes. Puede tratarse de una versión posterior a *Los presupuestos de Villapierde*, y previa a *Los presupuestos de Ex-Villapierde*, de modo que los autores trabajaron sobre el libreto y partituras originales. Aunque debió de escribirse en torno a 1900, no podemos asegurarlo con precisión, por lo que la dejamos sin fecha alguna. Igualmente, podría presuponerse que su género es el de la revista.

Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó

Sin datos

Sin datos

Remolacha, La Sal, El Violín, El Bombo, El Fígle, El Carbón, El Cisco, El Quico, El Coco, El Trompa, La Caña, Dos guardias, El Cuco, La Inmoralidad

148. *Los presupuestos de Villapierde* (reformados)

Revista política financiera en un acto dividido en seis cuadros

Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó

Teatro Maravillas

15 de julio de 1899

Un ángel (Srta. Caballero); Granizo padre (Sr. Vázquez); Paraíso (Sr. Boix); Júpiter (Sr. Abella); La Remolacha (Srta. Corral); La Sal (Srta. Corral); La Caña (Srta. [Mercedes] Guerra); Una (Srta. Llanos); Otra (Srta. Osete); Celedonio (Sr. [Julián] Fuentes); Violín (Sr. [Julián] Fuentes); Paulino (Sr. González); Bombo (Sr. González); Escanciano (Sr. González); Alguacil (Sr. Vázquez); Pito (Sr. Vázquez); Guardia 1.º (Sr. [Manuel] Balmaña); Guardia 2.º (Sr. Álvarez); Trompa (Sr. Boix); Un señor flaco (Sr. Oza); Fígle (Sr. Oza); Un marido (Sr. Rodríguez); Un señor gordo (Sr. Martínez); Un niño (N.N.); Un matrimonio estéril; Un matrimonio fecundo; El Cuco (Sr. González); El Quico (Sr. Urrutia); El Coco (Sr. Osete); Garrido (Sr. González); Genara (Srta. Torrecilla); Manuela (Srta. Blázquez); Manolita (Srta. Sola); Una (Srta. Ruiz); Otra (Srta. Pérez); Bermúdez (Sr. San Juan); Garrido (Sr. González); Aguadillo (Sr. [Antonio] Camacho); El Barbero (Sr. Ródenas); El Carbón (Srta. González); El Cisco (Sr. González)

149. *Los presupuestos de Ex-Villapierde* (reformados)

Revista política financiera en un acto dividido en seis cuadros

Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó

Teatro Romea

10 de diciembre de 1900

Siglo XIX (Sr. [Carlos] Abella); Siglo XX (Srta. Ordóñez); La Sal (Srta. Navarro); La Remolacha (Srta. Navarro); La Caña (Srta. Blanch); Una (N.N.); Otra (N.N.); Celedonio (Sr. [Julián] Fuentes); Violín (Sr. [Julián] Fuentes); Escanciano (Sr. [Manuel] Balmaña); Bombo (Sr. [Manuel] Balmaña); Paulino (Sr. Alaria); Trombón (Sr. Alaria); Trompa (Sr. Sánchez); Pito (Sr. Amodeo); Guardia 1.º (Sr. San Martín); Guardia 2.º (Sr. Galinier); Gordo (Sr. M. Arana); Flaco (N.N.); Uno (Sr. Martín); Otro (N.N.); Cuco (Srta. Blanch); Quico (Srta. Navarro); Caco (Srta. Ordóñez); Garrido (Sr. Amodeo); Dorinda (Srta. Corona); Segunda (Srta. Ordóñez); Aquilino (Sr. [Julián] Fuentes); Escribiente (Sr. [Carlos] Abella); Carbón (Srta. Blanch); La Vergüenza (Srta. Navarro); La Correspondencia (Srta. Corona); Gedeón (Sr. [Julián] Fuentes); El Imparcial (Sr. Amodeo); El Liberal (Sr. Alaria); Cisco (Sr. [Manuel] Balmaña)

XLVII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, DIEGO JIMÉNEZ PRIETO, Y ANTONIO PASO

150. *El solo de trompa*⁵³

Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros

Música de José Serrano

Teatro Cómico

18 de abril de 1903

⁵³ Si bien en el libreto y en todas las noticias aparecidas en prensa solo encontramos el nombre de sus dos compañeros, su participación parece indiscutible si tenemos en cuenta que figura en la lista de *Las pirámides de sal*, en *Mis estrenos* y que además se cobran derechos de autor por ella.

Virginia (Matilde Franco); La Montálvez (Eugenia Ripio); Una zíngara (Eugenia Ripio); La Galíndez (Sra. Juana Paniagua); Purificación (Rafaela Castellanos); Negrita 1.^a (Srta. Emilia Santí); Negrita 2.^a (Amalia Anchorena); Negrita 3.^a (Juana Paniagua); Planchuela (Enrique Chicote); Carrascosa (Jaime Ripio); Flavio (Jaime Nart); Don Salvador (José Ponzano); Novillo (José Soler); Panchito (Fausto S. Redondo); Don Aquilino (José Delgado); El segundo agente (Francisco Alonso); López (Ramón Borda); Cotorra (Julio Castro); Palmado (J. Bermúdez)

XLVIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, CELSO LUCIO, Y MANUEL F. PALOMERO

151. *Congreso feminista*

Fantasia cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, en prosa y verso

Música de Joaquín Valverde Sanjuán

Teatro Moderno

21 de marzo de 1904

La Presidenta del Club (Srta. [Matilde] Franco); La Secretaria (Sra. Castellanos); Oradora 1.^a (Srta. Santí); Oradora 2.^a (Srta. Martín); Un agente de policía (Sr. [Enrique] Chicote); Rodríguez (no habla) (Sr. [José] Morales); Rita (Srta. Loreto Prado); La Buñuelo (Srta. Loreto Prado); Una *reporter* (Srta. [Matilde] Franco); Una estudiante (Srta. [Matilde] Franco); Diplomática 1.^a (Srta. Ripoll); Una música (Srta. Ripoll); Diplomática 2.^a (Srta. [Amalia] Anchorena); Una pintora (Srta. [Amalia] Anchorena); Diplomática 3.^a (Srta. Velázquez); Automovilística 1.^a (Srta. Fuentes); Automovilística 2.^a (Srta. Martín); Automovilística 3.^a (Srta. García); Automovilística 4.^a (Srta. [Luisa] Opellón); Foot-ballista 1.^a (Srta. Santí); Foot-ballista 2.^a (Srta. Girón); Una poetisa (Sra. Paniagua); Pérez (Sr. [Jaime] Ripoll); Sánchez (Sr. [Fernando] Delgado); El apoderado (Sr. [José] Soler); Concertista 1.^a (Srta. Loreto Prado); Concertista 2.^a (Srta. [Matilde] Franco); Concertista 3.^a (Srta. Ripoll); Concertista 4.^a (Srta. Velázquez); Un ujier (Srta. Fuentes); Una aprendiz (Niña Girón); Una letrada (no habla) (Srta. Corona); Una médica (no habla) (Srta. Tormos); Una militar (no habla) (Srta. Alonso); Una veterinaria (no habla) (Srta. Escribano); Una tiradora (no habla) (Srta. Sierra); Gundemaro Cámara (Sr. [Enrique] Chicote); Don Aristides (Sr. Nart); Domingo (Sr. [Julio] Castro); Los del Cake-Well (Srta. Loreto Prado, Sr. [Enrique] Chicote); Presidenta del Congreso (Srta. Velázquez); Una inglesa (Srta. Santí); Dos polacas; Dos negritas; Cuatro cancanistas; Cuatro italianas

XLIX. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, PEDRO MUÑOZ SECA, Y JOSÉ MARÍA GARRIDO

152. *La casa dels crimens*⁵⁴

Sin datos

Sin datos

Sin datos

Sin datos

L. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, PEDRO MUÑOZ SECA, Y PEDRO PÉREZ FERNÁNDEZ

153. *Fúcar XXI*

Disparate cómico en dos actos

Teatro Cervantes

21 de diciembre de 1904

⁵⁴ Podemos pensar que se trata de la adaptación al catalán de *La casa de los crímenes*. En tanto que para ella contaron con un autor más, seguramente conocedor de la lengua catalana, y sin saber a ciencia cierta si introdujeron o no modificaciones sustanciales, procedo a considerarla como otra obra.

Señorita Escalera (Sra. Roca); Doña Crótida (Srta. Valera); Milagros (Sra. López); Rudesinda (Sra. Simó); Señorita Selgar (Srta. Calvo); Señorita Pozanco (Sra. Infiesta); Señorita Espinosa (Srta. Lombera); Señorita Machón (Srta. Ríos); Señorita Gómez (Srta. López); Señorita Escoriaza (Srta. [Amparo] Guillot); Señorita Martínez (Srta. Palencia); Pita (Ricardo Simó-Raso); Señor Ganga (Sr. Aguirre); Rigau (Sr. Molinero); Canto (Sr. Guillot); Campano (Sr. Marchante); Cortina (Sr. Hidalgo); Señor Garrido (Sr. Meseguer); Señor Carrillo (Sr. Comprador); Señor Zaldívar (Sr. Palma); Señor Gómez (Sr. Diego); Señor Cabello (Sr. Vico); Sr. Rendueles (Sr. Domínguez); Señor Mediano (Sr. Alepas); Venencio (Sr. [Casto] Sapela); Palmada (Sr. Hidalgo); Durillo (Sr. Achón); Un maquinista (Sr. García); Un paleta (Sr. Nogir); Un camarero (Sr. Achón, hijo); Salomón (Sr. Achón, nieto)

LI. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, PEDRO MUÑOZ SECA, Y ROBERTO SAMSÓ LORENZO

154. *El butxí a Tarragona*⁵⁵

Sin datos
Sin datos
Sin datos
Sin datos

LII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, PEDRO MUÑOZ SECA, Y SALVADOR VILAREGUT MARTÍ

155. *Caps blancs y cuas verdes*⁵⁶

Sin datos
Sin datos
Sin datos
Sin datos

LIII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, ANTONIO PASO, Y ANTONIO LÓPEZ MONÍS

156. *Las buenas almas*

Sainete lírico en dos actos, divididos en cinco cuadros

Música de Eugenio Úbeda Plasencia y Enrique García Álvarez

Teatro Cómico

8 de febrero de 1918

La tía Cirila (Srta. [Loreto] Prado); Paula (Srta. M. Águila); La tía Roma (Sra. Castellanos); La tía Mendrugá (Sra. Martín); La tía Eufemia (Sra. Calvo); La Ciega del Couplet (Sra. [Matilde] Franco); La Niña del Couplet (Srta. Ortiz); Beata 1.^a (Srta. J. Águila); Beata 2.^a (Sra. Medero); Beata 3.^a (Srta. Pozuelo); Vecina 1.^a (Srta. Melchor); Vecina 2.^a (Srta. [Amalia] Anchorena); Un monaguillo (Srta. [Lola] Borda); Erizo (Srta. [Lola] Borda); Castelar (Srta. Ortiz); Pepito (Srta. Leal); Bizcorro (Srta. Leal); La Panocha (Srta. Garcelán); Pascual (Sr. Enrique Chicote); Mariano (Sr. Aguirre); Barbieri (Sr. [Julio] Castro); Emilio (Sr. [José] Soler); Balbino (Sr. Ponzano); El tío Eulogio (Sr. Manso); Un paleta (Sr. Hernández); Cicerón (Sr. [José] Soler); Guardia 1.^o (Sr. [Fernando] Delgado); Guardia 2.^o (Sr. Bastián); Reventador 1.^o (Sr. [José] Soler); Reventador 2.^o (Sr. [José] Morales); Reventador 3.^o (Sr. Hernández); Eleuterio (Sr. [José] Morales); Requena (Sr. Peinador); Un guarda del Retiro (Sr. Manso); Ulpiano (Sr. Bastián); El Ciego del Couplet (Sr. Ortiz); Lañador (Sr. Bermúdez); Naranjero

⁵⁵ La obra está catalogada en la SGAE como propia de los autores mencionados.

⁵⁶ Esta pieza es una verdadera incógnita, pues no hemos hallado rastro de ella por ningún lado. Las referencias están tomadas directamente de la SGAE, pero se omiten los datos correspondientes al género o a la fecha.

(Sr. Vargas); El Rígido (Sr. Peinador); Murguistas (Sr. [Fernando] Delgado, Sr. Bermúdez, Sr. Bastián, Sr. Galindo)

157. *Concurso universal*

Proyecto cómico-lírico en un acto, dividido en seis cuadros, en prosa y verso

Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Rafael Calleja

Teatro de Maravillas

3 de junio de 1899

Pascual Feito (Gabriel S. de Castilla); Eufasio (Julián Fuentes); Raimundo (Carlos Abella); Soledad (Blanca Matrás); Un chulo (Julián Fuentes); Fidel Canuto (José Soler); El Gordo (Isidro Sotillo); Limpiabotas 1.º (José Soler); Limpiabotas 2.º (Casimiro Vázquez); Limpiabotas 3.º (Manuel Balmaña); Camarero 1.º (Carlos Abella); Camarero 2.º (Manuel Álvaro); Una francesa (Leonor de Diego); Balamera (Josefa Brieva); Un criado (Carlos Abella); La Bayadera (Blanca Matrás); Una italiana (Mercedes Guerra); Pantaleón (Julián Fuentes); Picio Pulpejo (Casimiro Vázquez); Presidente (Manuel Balmaña); Secretario (Carlos Abella); Vocal (N.N.)

158. *El rey del tabaco*

Melodrama en tres actos y un prólogo inspirado en una obra extranjera

Teatro de Price

18 de diciembre de 1917

Elena (Srta. Nicuesa); Jacoba (Srta. Garrigón); Concepción (Srta. Murillo); Pascual (Sr. Rambla); El tío Sartén (Sr. Cobeña); Marcelo (Sr. Belda); Cándido (Sr. Estevarena); Galápago (Sr. Pedrosa); Rufino (Sr. Montesinos); El desconocido (Sr. Calvo); Un cabo de carabineros (Sr. Crespi); Magdalena (Srta. Pérez Indarte); Chantilly (Srta. Palma); Justo Marín (Sr. Calvo); Román (Sr. Rambla); Adolfo (Sr. Belda); Polvorilla (Sr. [Julio] Llorens); César Céspedes (Sr. Aragonés); Mojama (Sr. Estevarena)

LIV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, ANTONIO PASO, Y JUAN MOLAS Y CASAS

159. *La luna de miel*

Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa

Música de Eduardo Montesinos López

Teatro Eldorado

7 de julio de 1900

Rosa (Srta. Urrutia); La seña Remedios (Sra. Lurueña); La seña Voluntad (Sra. Banovio); Patricio (Sr. Gil); El tío Domingo (Sr. Taberner); Niceno (Sr. [Jaime] Ripoll); Un mozo (Sr. Miñana); La bella Naná (Srta. Miralles); La bella Ninette (Srta. Fernández); La bella Mimí (Srta. Prados); La Manuela (Srta. de Diego); Toribio (Sr. [José] Mesejo); Matías (Sr. Sanjuán); Florencio (Sr. Sanjuán); Justiniano (Sr. González); Uno que vende pasadores de hueso (Sr. Julián); Otro que vende cabezas de ministro (Sr. Miñana); Otro que vende cabezas de ministro (Sr. Rodríguez); Las Modas (Srta. Fernández, Srta. Urrutia, Srta. De Diego, Srta. Prados, Srta. [Mercedes] Guerra, Srta. Íñiguez, Srta. Sola, Srta. Sierra); La señora del Cojo (Sra. Montoya); Una mamá, con dos niñas vestidas de blanco, traje de primera comunión (Sra. Lurueña); Otra mamá (Srta. Alba); La hija de esta (Srta. González); Una chula (Srta. D. García); Una joven que le tocan la cara (Srta. Urrutia); Doña Virtudes (Srta. E. Sánchez); Una pollita (no habla) (Srta. N.N.); Una señora gruesa (Sra. Banovio); El Borracho (Sr. E[milio] Mesejo); El Cobrador (Sr. Sanjuán); Un carbonero (Sr. Peral); Don Julián (Sr. [Jaime] Ripoll); Uno que se duerme (Sr. Sala); Otro que manda parar (Sr. [Carlos] Abella); Otro con un melón (Sr. Julián); Un sietemesino (no habla) (Sr. Angulo); Un cojo con dos muletas (Sr. Abejar); Un caballero que fuma y lee (no habla) (Sr. Valls); Un guardia de orden público (Sr. Miñana); Un guardia municipal (Sr. Rodríguez); Una pobre (Sra. Banovio); Un perrero (Sr. E[milio] Mesejo); Salmonete (Sr. [José] Mesejo); Un vendedor de décimos (Sr. Miñana); Un vendedor de sobres y papel (Sr. An-

gulo); Un vendedor de lapiceros (Sr. Valverde); Doña Cristeta (Srta. Alba); Niña 1.^a (Srta. G. Valverde); Niña 2.^a (Srta. González); Salmonete (Sr. J[osé] Mesejo); Agamenón (Sr. E[milio] Mesejo); El señor Bocina (Sr. Recober); El Galápago (Sr. González); El Cejilla (Sr. Peral); El Ojazos (Sr. Roldán); Puchérez (Sr. Angulo)

LV. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, ANTONIO PASO, Y EDUARDO MONTESINOS

160. *El niño de Jerez*⁵⁷

Zarzuela cómica en un acto, en prosa y verso

Música de Cleto Zavala

Teatro Eslava

16 de diciembre de 1895

Pepillo (Srta. [Isabel] Bru); Consolación (Sr. Galán); Santiaguito (Sr. Carrión); Carrerilla (Sr. Iglesias); María (Srta. Miralles); Señor Frasco (Sr. [Vicente] García Valero); Capitán Ramiro (Sr. [Jaime] Ripoll); Cabo Cardona (Sr. Benavides); Miguelete 1.^o (N.N.)

LVI. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, ANTONIO PASO, Y LUIS SUÑER CASADEMUNT

161. *Los íntimos*

Comedia en cuatro actos arreglo de una obra francesa

Teatro de la Comedia

24 de diciembre de 1917

Tula (Sra. Jiménez); Adela (Sra. Viña); Deseada (Srta. [Carmen] Andrés); Carlota (Srta. Fortuny); Bueno (Sr. [Juan] Bonafé); Doctor Serrano (Sr. González); León (Sr. [Pedro] Zorrilla); Pantaleón (Sr. [Juan] Espantaleón); Víctor (Sr. Asquerino); Moratín (Sr. [Enrique] Moreno); Cayola (Sr. del Valle); Periquín (Sr. [José] Riquelme)

LVII. GARCÍA ÁLVAREZ, ENRIQUE, CARLOS ARNICHES, ANTONIO PASO, Y JOAQUÍN ABATI

162. *La corte de Risalia*⁵⁸

Zarzuela en dos actos dividido el segundo en tres cuadros

Música de Pablo Luna

⁵⁷ Si bien en el libreto se omite su nombre, en la dedicatoria, a Ruperto Chapí, sí que aparece, y añade lo siguiente: “Aunque por razones de índole privada no firmo el libro, reclamo mi lugar cuando se trata de darle a usted el testimonio de consideración que se merece” [Jerez].

⁵⁸ La problemática de esta pieza radica en que solo fue Paso el que la firmó y el que se presentó ante el público la noche del estreno. Sin embargo, todo parece indicar que contribuyeron también García Álvarez, Carlos Arniches y Joaquín Abati. Ya desde hacía tiempo se anunciaba una obra de estos cuatro espadas, *El rey flojo*, y se aludía a las dificultades que se estaban presentando ante el cambio en los actores que formaban el reparto. Sin embargo, a última hora, *El rey flojo* se convirtió en *La corte de Risalia*. La revista *El Duende* [Anónimo, 1914g: 8-9] hablaba de los cambios de títulos que había sufrido la pieza y mencionaba los previos, entre los que estaba el citado. Además, esta publicación seguía mencionando a los cuatro como sus autores, mientras que el *ABC* [Anónimo, 1914e: 8] o *El Imparcial* [Anónimo, 1914f: 2] solo señalaban a Paso. Pero esta idea de Paso como único compositor no se sustenta si observamos que en el libreto “los autores”, y no el autor, son quienes dan las gracias al actor Vicente Carrión. Por otra parte, no debe sorprendernos la colaboración de García Álvarez con Arniches, siendo que su relación ya había quedado rota hacía tiempo, pues cuando realmente comenzaron con la elaboración del libreto fue en 1911, y así lo evidenciaban las informaciones aparecidas en *El Imparcial*, donde se decía que ya tenían el primer acto [Anónimo, 1911i: s.p.], y debieron de terminar antes de que surgieran los desaires entre ambos. En cualquier caso, la autoría de García Álvarez queda más que asegurada en tanto que la obra aparece en la lista de *Las pirámides de sal* y en los derechos de autor.

Teatro Apolo

11 de abril de 1914

La reina (Srta. M. Marco); Marinela (Srta. [Rosario] Leonís); Teodora (Srta. Fortuny); Eterofilia (Srta. Moreu); Adelia (Srta. Santamaría); Vicente XXIV (Sr. [Casimiro] Ortas); Príncipe Ovilio (Sr. Villa); Armandio (Sr. [Isidro] Sotillo); Reverencio (Sr. [Vicente] García Valero); Conde Rigo (Sr. Castañé); Retama (Sr. Ibarrola); Bertina (Srta. [Carmen] Andrés); Efronia (Srta. Cortés); María (Srta. G. Marco); Amalia (Srta. Montes); Fermina (Srta. Carceller); Kalkunio (Sr. [José] Ontiveros); Financio (Sr. S. Del Pino); Doctor Astemio (Sr. Rufart); Fisgonio (Sr. Román); Arnoldo (Sr. Gutiérrez)

163. *Genio y figura*

Comedia en tres actos y en prosa

Teatro de la Comedia

16 de noviembre de 1910

Paquita Torres (Srta. Pérez de Vargas); Adelfa (Sra. I[rene] Alba); Matilde (Srta. [Adela] Carboné); Julia (Srta. Villa); Cri-Cri (Srta. Gelabert); Justa (Srta. Pazos); Concha (Srta. D. Sánchez); Luz (Srta. Calvo); Bedoya (Sr. Santiago); Carratalá (Sr. [Juan] Bonafé); Don Pablo (Sr. Zorrila); Pepe Bedoya (Sr. González); Don Dionisio (Sr. Vilches); Rico (Sr. Del Valle); Comas (Sr. Pacheco); Pintado (Sr. Caba); López (Sr. [José] Capilla); Un negociante (Sr. Rivero); Camarero (Sr. Ruiz Santiago); Criado (Sr. Acevedo); Ordenanza (Sr. Insúa); Caballero (Sr. Desy); El señor Pepe (Sr. Vilches); Iborra (Sr. Rivero); Evelio (Sr. Caba); Un acomodador (Sr. Pacheco); Pepito (Sr. Ruiz Santiago); Manolo (Sr. Acevedo)

APÉNDICE II: LISTA DE OBRAS POR ORDEN CRONOLÓGICO

1892

Apuntes al lápiz

Al toque de ánimas

La trompa de caza

1893

Salomón

1894

La candelada

El señor Pérez

1895

Figuras del natural

El niño de Jerez

1896

El gran visir

La casa de las comadres

Los diablos rojos

¡Todo está muy malo!

Las escopetas

La zíngara

La marcha de Cádiz

Sombras chinescas

1897

Los cocineros

El arco iris

Los rancheros

Historia natural

1898

El fin de Rocambole (refundición de *La casa de las comadres*)

Las figuras de cera

1899

Alta mar

Churro Bragas

Concurso universal

Los presupuestos de Villapierde (reformados)

La alegría de la huerta

1900

El "Missisipi"

La luna de miel

Los gitanos

Los presupuestos de Ex-Villapierde (reformados)

La torta de reyes

1901

Los niños llorones

1902

La boda

Lluvia de estrellas

La muerte de Agripina

El conejo automático

La cuarta del primero

1903

El solo de trompa

El terrible Pérez

El famoso Colirón

El fin de Edmundo

La primera verbena

[La reineta]

1904

¡Pobre España!

Congreso feminista

El palco del Real

El pobre Valbuena

El delirio dominical

El premio de honor

[Los barateros]

[La Celestina]

[El jocosio Villarino]

[Que usted descanse]

1905

El perro chico

La reja de la Dolores

El iluso Cañizares

1906

El ratón
El pollo Tejada
El noble amigo
El distinguido sportsman

1907

La edad de hierro
La gente seria
La suerte loca
Alma de Dios
Palomino o la viuda de su tío
[El optimista Fonseca]

1908

La carne flaca
¡Hasta la vuelta!
Felipe Segundo
El hurón

1909

El método Górritz
La comisaría

1910

Mi papá
La primera conquista
Genio y figura
Amor y justicia
El trust de los Tenorios
[El espanto de Abañín]

1911

La chica de Marcelino
Los viajes de Gulliver
Gente menuda
[El carácter de Soinen]

1912

El príncipe Casto
El fresco de Goya
El cuarteto Pons
Las cacatúas

1913

El bueno de Guzmán
La catástrofe de Burgos

1914

La corte de Risalia
El maestro Vals
Los chicos de Lacalle
El alma de Garibay
La Venus de piedra
La realidad en el teatro
Fúcar XXI
El farol de Diógenes

1915

El tonto Perdío
Pastor y Borrego
La niña de las planchas
Las vírgenes paganas
Carretera real arriba
La frescura de Lafuente

1916

La casa de los crímenes
La Remolino
La escala de Milán
La conferencia de Algeciras
El verdugo de Sevilla

1917

El último Bravo
La locura de Madrid
A La Habana me voy
Los cuatro Robinsones
El cabo Pinocho
Nieves de la Sierra
El rey del tabaco
Los íntimos

1918

El niño judío
Las buenas almas
Capicúa

El Versalles madrileño

El juglar

Juanito y su novia

1919

La plaza de Primo

Pancho Virondo

El faquir y la chamberilera

1920

La tragedia de Laviña o El que no come la diña

1921

¡Adiós, Gertrudis!

El puesto de antiquités de Baldomero Pagés

[La coneja]

[Las bolas de Villar]

[Los fumadores de opio]

[La mamá de la Mimi]

1922

La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!

Larrea y Lamata

1923

El punto de Mira

El testamento de un vivo

El fuego

El fin de Edmundo

1924

El vizconde se divierte o Quince penas de muerte

La caravana de Ambrosio

1925

Kiriki

Calixta la prestamista o El niño de Buenavista

Clara Luna

1926

Juanito Mejía

La hora de Zamora

La garganta del ahorcado

1927

Riña de gallos

El asombro de Gracia

El hermano Vitoldo

1928

Las aceitunas

[El bachiller Don Felipe]

La torta de Alcázar

1930

La mala memoria

La academia

1931

Muchas gracias

1934

¡Quina lluna de mel!

Sin datos

La camisa de Cipriano

Caps blancs y cuas verdes

Caras y caretas

Caretas polítiques

Doña Visita me quiere gobernar

El butxí a Tarragona

La casa dels crimens

APÉNDICE III: LISTA DE OBRAS POR GÉNERO

1. ZARZUELA

La candelada
El niño de Jerez
El gran visir
Las escopetas
La zíngara
La marcha de Cádiz
Los cocineros
Los rancheros
El fin de Rocambole (refundición de *La casa de las comadres*)
Las figuras de cera
La alegría de la huerta
El "Missisipi"
Los gitanos
Los niños llorones
Lluvia de estrellas
La cuarta del primero
El famoso Colirón
El conejo automático
La reja de la Dolores
El optimista Fonseca
Palomino o la viuda de su tío
El método Górritz
Amor y justicia
Los viajes de Gulliver
El príncipe Casto
El cuarteto Pons
El bueno de Guzmán
La corte de Risalia
La Venus de piedra
El tonto Perdío
Las vírgenes paganas
El niño judío
Pancho Virondo

El hermano Vitoldo
El bachiller D. Felipe

2. JUGUETE

La trompa de caza
Salomón
Alta mar
La torta de reyes
El palco del Real
Mi papá
El espanto de Abañín
La catástrofe de Burgos
Los chicos de Lacalle
Pastor y Borrego
La frescura de Lafuente
La casa de los crímenes
El último Bravo
La locura de Madrid
Los cuatro Robinsones
La tragedia de Laviña o El que no come la diña
¡Adiós, Gertrudis!
El puesto de antiquités de Baldomero Pagés
Larrea y Lamata
El testamento de un vivo
El vizconde se divierte o Quince penas de muerte
Clara Luna
Juanito Mejía
Riña de gallos
La mala memoria
La academia
¡Quina lluna de mel!

3. SAINETE

La casa de las comadres
La boda
La primera verbena
¡Pobre España!
La gente seria
¡Hasta la vuelta!

La chica de Marcelino
Gente menuda
El fresco de Goya
Las cacatúas
Carretera real arriba
La Remolino
El verdugo de Sevilla
Las buenas almas
El Versalles madrileño
La coneja
La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!
Calixta la prestamista o El niño de Buenavista
La torta de Alcázar

4. COMEDIA

Doña Visita me quiere gobernar
El jocoso Villarino
Alma de Dios
Genio y figura
El carácter de Soinen
El farol de Diógenes
Nieves de la Sierra
Los íntimos
La plaza de Primo
El faquir y la chamberilera
La camisa de Cipriano

5. HUMORADA

La luna de miel
El solo de trompa
El terrible Pérez
El pobre Valbuena
El delirio dominical
El iluso Cañizares
La carne flaca
El trust de los Tenorios
El maestro Vals
El punto de Mira

El asombro de Gracia

6. ENTREMÉS

El ratón

El distinguido sportsman

Felipe Segundo

El hurón

La primera conquista

La niña de las planchas

El juglar

El fuego

Las aceitunas

7. REVISTA

Figuras del natural

Historia natural

Los presupuestos de Villapierde (reformados)

Los presupuestos de Ex-Villapierde (reformados)

El premio de honor

El alma de Garibay

Kiriki

8. APROPÓSITO

La realidad en el teatro

La escala de Milán

La conferencia de Algeciras

A La Habana me voy

Capicúa

9. PASATIEMPO

La muerte de Agripina

El pícaro mundo

El noble amigo

La edad de hierro

La suerte loca

10. PASILLO

El señor Pérez

El arco iris
La comisaría

11. DIABLURA

Los diablos rojos
Juanito y su novia

12. FANTASÍA

Congreso feminista
El cabo Pinocho

13. AVENTURA

El pollo Tejada

14. CAPRICHOS

La caravana de Ambrosio

15. DIÁLOGO

¡Todo está muy malo!

16. DISPARATE

Fúcar XXI

17. EXTRAVAGANCIA

Sombras chinescas

18. FARSA

El fin de Edmundo

19. MELODRAMA

El rey del tabaco

20. PARODIA

Churro Bragas

21. PROYECTO

Concurso universal

22. VIAJE

El perro chico

23. SIN DATOS

Apuntes al lápiz

Al toque de ánimas

El butxí a Tarragona

La casa dels crimens

Caps blancs y cuas verdes

Caras y Caretas

Caretas políticas

La reineta

Los barateros

La Celestina

Que usted descanse

Las bolas de Villar

Los fumadores de opio

La mamá de la Mimi

La hora de Zamora

La garganta del ahorcado

Muchas gracias

APÉNDICE IV: LISTA DE OBRAS POR ABREVIATURAS

Abañín: El espanto de Abañín
Academia: La academia
Aceitunas: Las aceitunas
Agripina: La muerte de Agripina
Alcázar: La torta de Alcázar
Alegría: La alegría de la huerta
Algeciras: La conferencia de Algeciras
Alma: Alma de Dios
Ambrosio: La caravana de Ambrosio
Amigo: El noble amigo
Amor: Amor y justicia
Ánimas: Al toque de ánimas
Apuntes: Apuntes al lápiz
Arco: El arco iris
Bachiller: El Bachiller Don Felipe
Baldomero: El puesto de antiquités de Baldomero Pagés
Barateros: Los barateros
Boda: La boda
Bravo: El último Bravo
Buenas: Las buenas almas
Burgos: La catástrofe de Burgos
Butxí: El butxí a Tarragona
Cacatúas: Las cacatúas
Calixta: Calixta la prestamista o El niño de Buenavista
Candelada: La candelada
Cañizares: El iluso Cañizares
Capicúa: Capicúa
Caps: Caps blancs y cuas verdes
Caras: Caras y caretas
Caretas: Caretas políticas
Carne: La carne flaca
Carretera: Carretera real arriba
Casto: El príncipe Casto
Celestina: La Celestina
Cera: Las figuras de cera

Churro: Churro Bragas
Cipriano: La camisa de Cipriano
Clara: Clara Luna
Cocineros: Los cocineros
Colirón: El famoso Colirón
Comadres: La casa de las comadres
Comisaría: La comisaría
Concurso: Concurso universal
Coneja: La coneja
Conejo: El conejo automático
Congreso: Congreso feminista
Conquista: La primera conquista
Crímenes: La casa de los crímenes
Crimens: La casa dels crimens
Cuarta: La cuarta del primero
Delirio: El delirio dominical
Diablos: Los diablos rojos
Diógenes: El farol de Diógenes
Dolores: La reja de la Dolores
Edad: La edad de hierro
Edmundo: El fin de Edmundo
Escopetas: Las escopetas
España: ¡Pobre España!
Ex-Villapierde: Los presupuestos de Ex-Villapierde (reformados)
Faquir: El faquir y la chamberilera
Felipe: Felipe Segundo
Figuras: Figuras del natural
Fonseca: El optimista Fonseca
Frutos: La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!
Fúcar: Fúcar XXI
Fuego: El fuego
Fumadores: Los fumadores de opio
Garganta: La garganta del ahorcado
Garibay: El alma de Garibay
Genio: Genio y figura
Gente: Gente menuda
Gertrudis: ¡Adiós, Gertrudis!
Gitanos: Los gitanos
Górritz: El método Górritz

Goya: El fresco de Goya
Gracia: El asombro de Gracia
Gracias: Muchas gracias
Gulliver: Los viajes de Gulliver
Guzmán: El bueno de Guzmán
Habana: A La Habana me voy
Historia: Historia natural
Hurón: El hurón
Íntimos: Los íntimos
Jerez: El niño de Jerez
Juanito: Juanito y su novia
Juglar: El juglar
Kiriki: Kiriki
Lacalle: Los chicos de Lacalle
Lafuente: La frescura de Lafuente
Larrea: Larrea y Lamata
Laviña: La tragedia de Laviña o El que no come la diña
Lluna: ¡Quina lluna de mel!
Lluvia: Lluvia de estrellas
Luna: La luna de miel
Madrid: La locura de Madrid
Malo: ¡Todo está muy malo!
Mamá: La mamá de la Mimi
Mar: Alta mar
Marcelino: La chica de Marcelino
Marcha: La marcha de Cádiz
Mejía: Juanito Mejía
Memoria: La mala memoria
Milán: La escala de Milán
Mira: El punto de Mira
Missisipí: El "Missisipí"
Mundo: El pícaro mundo
Nieves: Nieves de la Sierra
Niña: La niña de las planchas
Niño: El niño judío
Niños: Los niños llorones
Palco: El palco del Real
Palomino: Palomino o la viuda de su tío
Pancho: Pancho Virondo

Papá: Mi papá
Pastor: Pastor y Borrego
Perdío: El tonto Perdío
Pérez: El señor Pérez
Perro: El perro chico
Pinocho: El cabo Pinocho
Pons: El cuarteto Pons
Premio: El premio de honor
Primo: La plaza de Primo
Rancheros: Los rancheros
Ratón: El ratón
Realidad: La realidad en el teatro
Reineta: La reineta
Remolino: La Remolino
Rey: El rey del tabaco
Riña: Riña de gallos
Risalia: La corte de Risalia
Robinsones: Los cuatro Robinsones
Rocambole: El fin de Rocambole (refundición de La casa de las comadres)
Salomón: Salomón
Seria: La gente seria
Soinen: El carácter de Soinen
Sombras: Sombras chinescas
Sportsman: El distinguido sportsman
Suerte: La suerte loca
Solo: El solo de trompa
Tejada: El pollo Tejada
Terrible: El terrible Pérez
Testamento: El testamento de un vivo
Torta: La torta de reyes
Trompa: La trompa de caza
Trust: El trust de los Tenorios
Usted: Que usted descanse
Valbuena: El pobre Valbuena
Vals: El maestro Vals
Venus: La Venus de piedra
Verbena: La primera verbena
Verdugo: El verdugo de Sevilla
Versalles: El Versailles madrileño

Virgenes: Las vírgenes paganas
Villapierde: Los presupuestos de Villapierde (reformados)
Villar: Las bolas de Villar
Villarino: El jocoso Villarino
Visir: El gran visir
Visita: Doña Visita me quiere gobernar
Vitoldo: El hermano Vitoldo
Vizconde: El vizconde se divierte o Quince penas de muerte
Vuelta: ¡Hasta la vuelta!
Zamora: La hora de Zamora
Zíngara: La zíngara

GALERÍA FOTOGRÁFICA

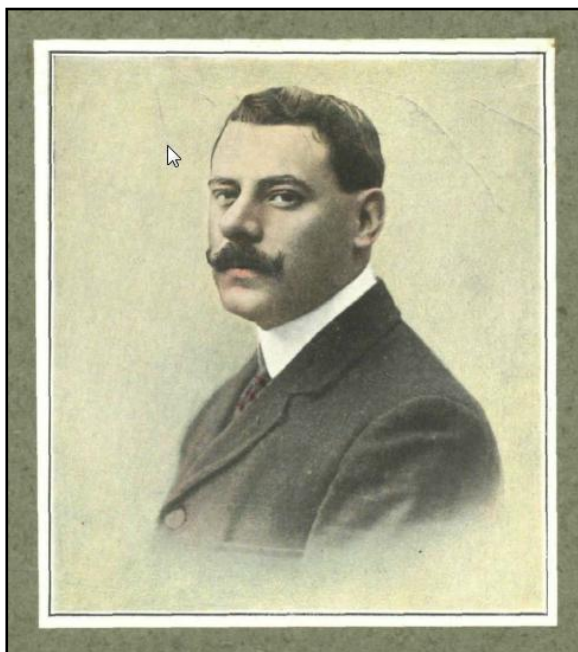
1. IMÁGENES Y CARICATURAS DE ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ



Las pirámides de sal, 1919



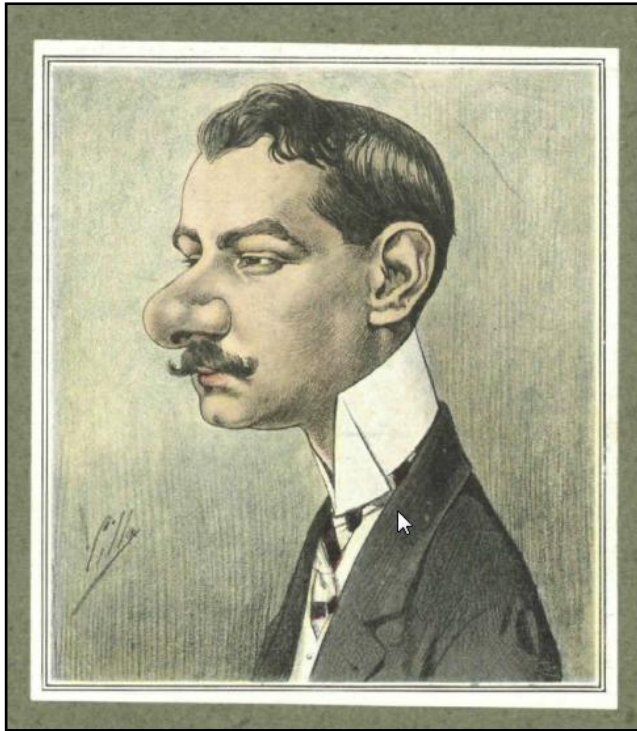
La Ilustración Española y Americana, (22-I), 1906



El Arte del Teatro, 9, (1-VIII), 1906



El Arte del Teatro, 4, (15-V), 1906



El Arte del Teatro, 9, (I-VIII), 1906



Las pirámides de sal, 1919



Fúcar XXI, La Novela Teatral, 1914



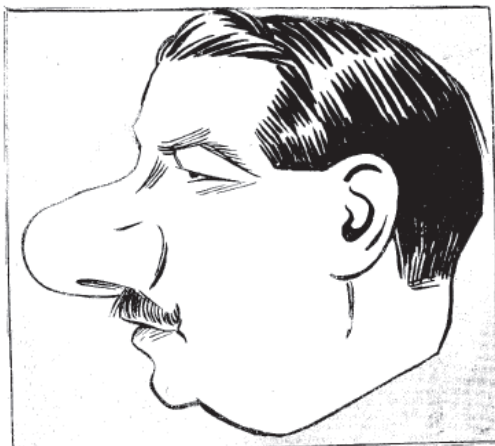
Las pirámides de sal, 1919



Las pirámides de sal, 1919



Nuevo Mundo, (16-IV), 1920



ABC, (24-VII), 1921



Madrid Cómico, (30-XI), 1923



El Arte del Teatro, 29, (1-VI), 1907



El Arte del Teatro, 29, (1-VI), 1907



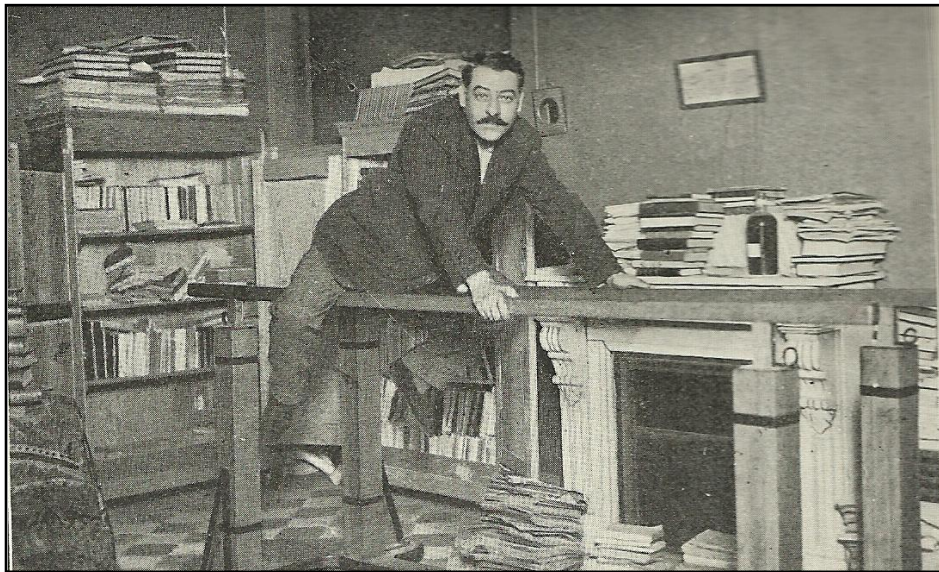
La Esfera, (4-VII), 1914



La Esfera, (4-VII), 1914



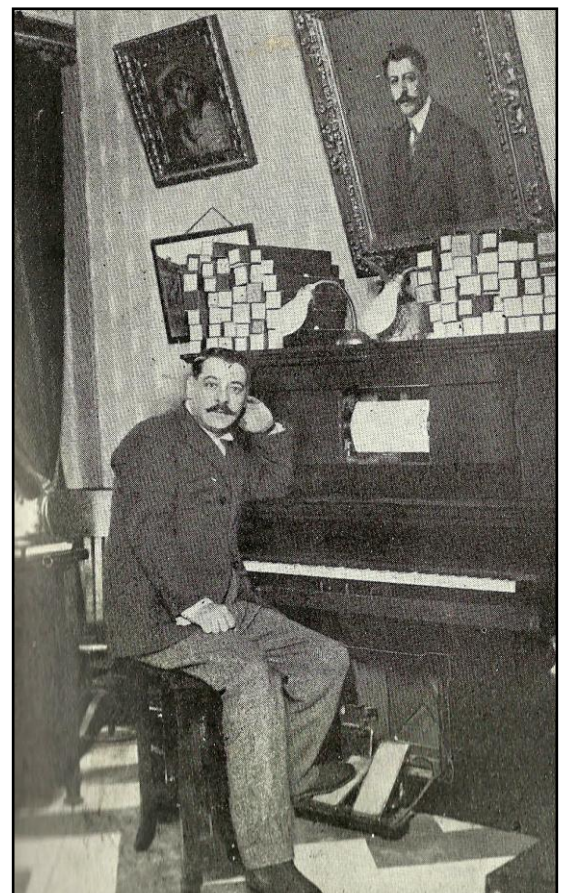
La Esfera, (4-VII), 1914



Las pirámides de sal, 1919



Las pirámides de sal, 1919



Las pirámides de sal, 1919



Nuevo Mundo, (16-IV), 1920



Nuevo Mundo, (16-IV), 1920



Blanco y Negro, (21-VII), 1920



Blanco y Negro, (21-VII), 1920



Enrique García Álvarez y Carlos Arniches en torno a 1906
Vida y teatro de Carlos Arniches, 1966



El autor con los redactores de *El Duende*
El Duende, (2-XI), 1913



Carlos Arniches, Enrique García Álvarez y Quinito Valverde
El Duende, (16-XI), 1913



Enrique García Álvarez leyendo una de sus comedias a *Campúa* y *El Caballero Audaz*
La Esfera, (4-VII), 1914



García Álvarez leyendo una de sus comedias a unos compañeros
Nuevo Mundo, (16-IV), 1920



El autor con el maestro Luna y Antonio Paso
Nuevo Mundo, (16-IV), 1920



El autor leyendo a varios amigos *La mamá de Mimi*
Blanco y Negro, (21-VIII), 1921

2. ESTRENOS TEATRALES

2.1. *LOS RANCHEROS*, 1897



Señores Castilla y Ruiz
Nuevo Mundo, 206, (15-XII), 1897



Antonio González



Sra. Montañés



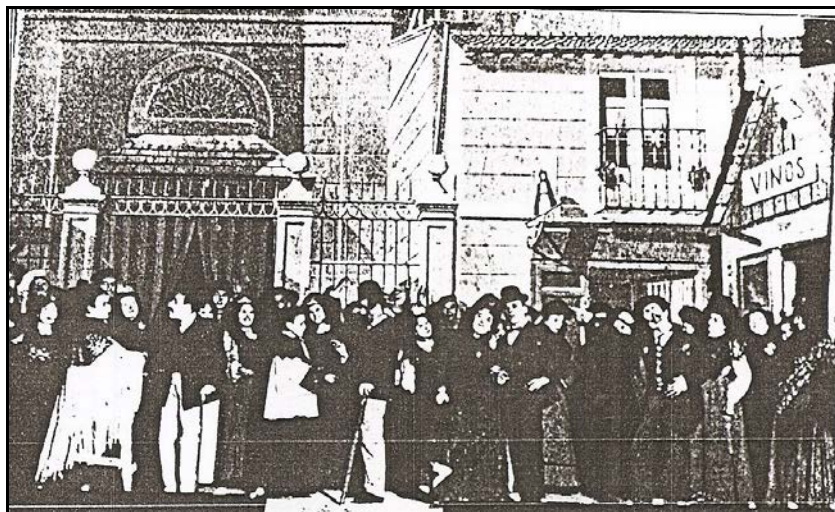
Felisa Lázaro

Nuevo Mundo, 206, (15-XII), 1897



Una escena de *Los Rancheros*
Nuevo Mundo, 206, (15-XII), 1897

2.2. LA BODA, 1902



Cuadro primero
El Teatro, 18, (IV), 1902



Monaguillo
(Niño Marmolejo) Exuperancio
(Sr. León)
El Teatro, 18, (IV), 1902



Cuadro segundo
Nuevo Mundo, 43, (2-IV), 1902



Srta. Ortiz y Sr. Angelotti

Sr. Ontiveros
Nuevo Mundo, 43, (2-IV), 1902

Sra. Train y Sr. León

2.3. EL TERRIBLE PÉREZ, 1903



Pérez (Sr. Carreras) Saturnino (Sr. Carrión) Concordio (Sr. Ontiveros)
El Teatro, 33, (VI), 1903



Pérez (Sr. Carreras)
El Teatro, 33, (VI), 1903



Concordio (Sr. Ontiveros) Saturnino (Sr. Carrión) Pérez (Sr. Carreras) Don Fidel (Sr. Soler) Don Braulio (Sr. Ramiro)
El Teatro, 33, (VI), 1903

2.4. EL FAMOSO COLIRÓN, 1903



Una escena del tercer cuadro
El Teatro, 34, (VII), 1903



Fray Domingo (Sr. Riquelme)
El Teatro, 34, (VII), 1903



Marmitón 1.º
(Sr. Santiago)

Marmitón 2.º
(Sr. Muñoz)

El teatro, 34, (VII), 1903



El Conde (Sr. Allens Perkins)
El Teatro, 34, (VII), 1903

2.5. *EL PÍCARO MUNDO*, 1903



Cuadro segundo, restaurant del *music hall*
El Teatro, 36, (IX), 1903

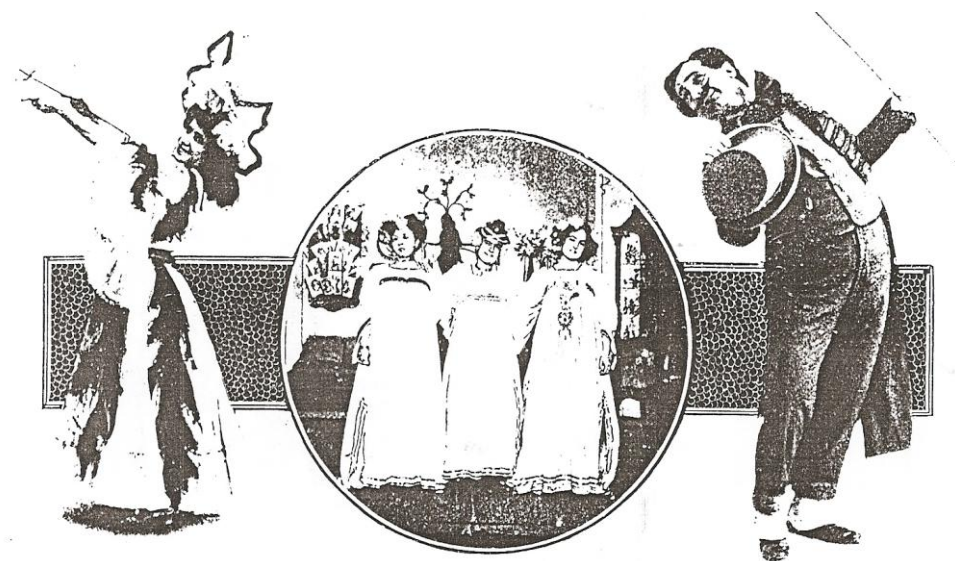


Cuadro tercero, escena II
El Teatro, 36, (IX), 1903



Un pensamiento (Srta. Millanes)
El Teatro, 36, (IX), 1903

2.6. CONGRESO FEMINISTA, 1904



Loreto Prado

Las Bellas Artes (Srtas. Anchorena, Paniagua y Ripoll)

Enrique Chicote

El Teatro, 43, (IV), 1904



Cuadro primero. Sesión preparatoria del congreso

El Teatro, 43, (IV), 1904



Cuadro tercero. Las concertistas

El Teatro, 43, (IV), 1904



Emilia Martí en la escena del *foot-ball*

El Teatro, 43, (IV), 1904

2.7. EL PERRO CHICO, 1905



Cuadro primero
El Teatro, 57, (VI), 1905



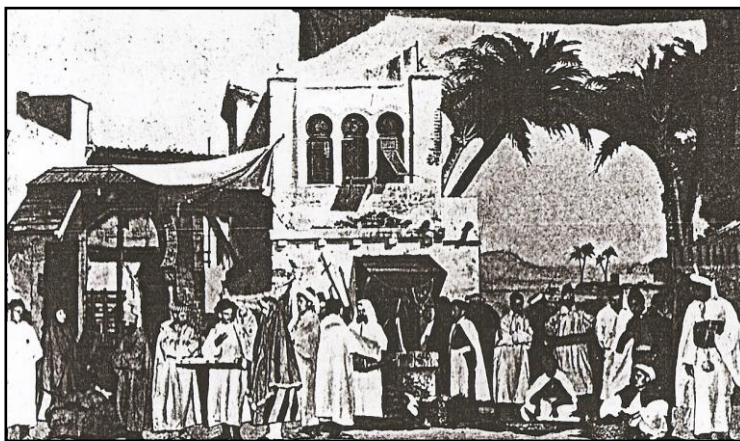
El gigante portugués
(Sres. Carrión y Manzano)
El Teatro, 57, (VI), 1905



Pérez Calamocha (Sr. Carreras)
El Teatro, 57, (VI), 1905



Cuadro sexto. Escena de los ingleses en Granada
El Teatro, 57, (VI), 1905



Cuadro séptimo. El zoco
El Teatro, 57, (VI), 1905

2.8. *EL RATÓN*, 1906

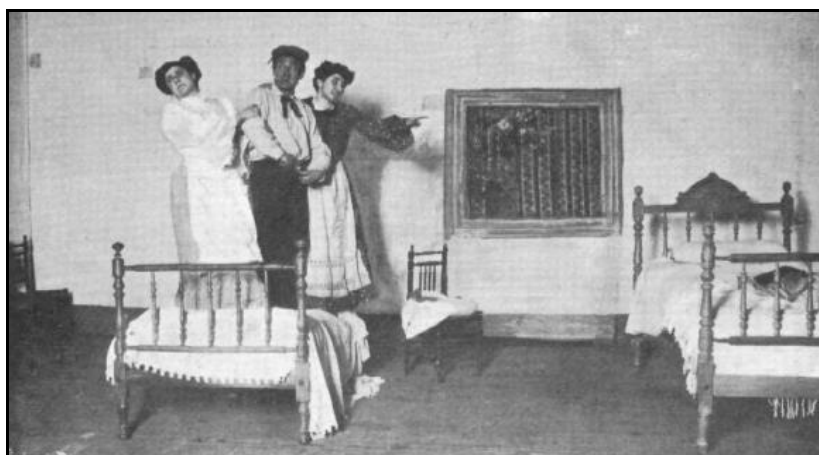


Jacinta
(Srta. Andrés)

Filomeno
(Sr. Ontiveros)

Rosa
(Srta. Pons)

El Arte del Teatro, 4, (15-V), 1906



Una escena de la obra

El Arte del Teatro, 4, (15-V), 1906



El tango de la cadera

El Arte del Teatro, 4, (15-V), 1906

2.9. EL POLLO TEJADA, 1906



Cuadro primero
El Arte del Teatro, 7, (1-VII), 1906



Odamar (Isabel Bru) Miguelito Tejada (Sr. Carreras)
El Arte del Teatro, 7, (1-VII), 1906

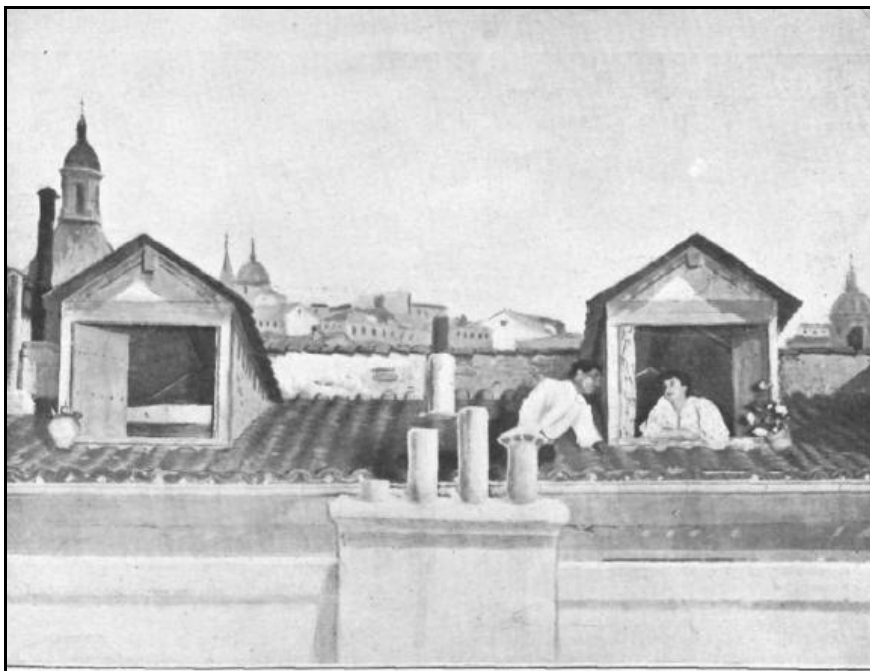


Cuadro cuarto
El Arte del Teatro, 7, (1-VII), 1906



Miguelito Tejada (Sr. Carreras)
El Arte del Teatro, 7, (1-VII), 1906

2.10. *EL NOBLE AMIGO*, 1906



Benavides (Sr. Carreras) Manolita (Sra. Palou)
El Arte del Teatro, 9, (1-VIII), 1906



Benavides (Sr. Carreras)
El Arte del Teatro, 9, (1-VIII), 1906



Benavides (Sr. Carreras) Manolita (Sra. Palou)
El Arte del Teatro, 9, (1-VIII), 1906



Manolita (Srta. Palou)
El Arte del Teatro, 9, (1-VIII), 1906

2.11. *LA EDAD DE HIERRO*, 1907



Cuadro segundo
El Arte del Teatro, 26, (15-IV), 1907



Mínguez (Sr. Chicote) Pepilla (Srta. Prado)
El Arte del Teatro, 26, (15-IV), 1907



Cuadro cuarto
El Arte del Teatro, 26, (15-IV), 1907

2.12. *LA GENTE SERIA*, 1907



Una escena de *La gente seria*
El Arte del Teatro, 29, (1-VI), 1907



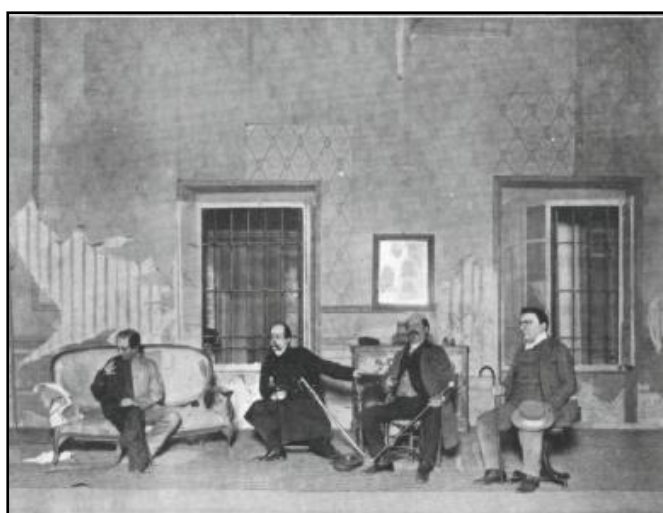
Regino
 (Sr. Manzano)

Dolores
 (Sra. Palou)

Enriqueta
 (Srta. Pino)

Saturnino
 (Sr. Carreras)

El Arte del Teatro, 29, (1-VI), 1907



Otra escena de *La gente seria*
El Arte del Teatro, 29, (1-VI), 1907

2.13. *LA SUERTE LOCA*, 1907



Otra escena de *La suerte loca*
El Arte del Teatro, 32, (15-VII), 1907

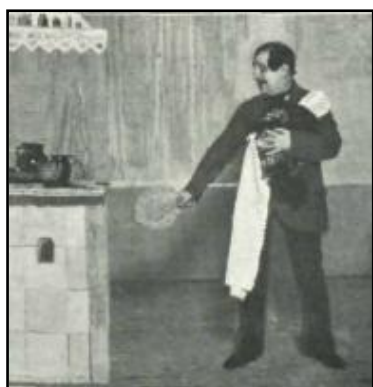


Cuadro segundo.
A bordo del transatlántico
El Arte del Teatro, 32, (15-VII), 1907



Cuadro tercero
El Arte del Teatro, 32, (15-VII), 1907

2.14. *ALMA DE DIOS*, 1907



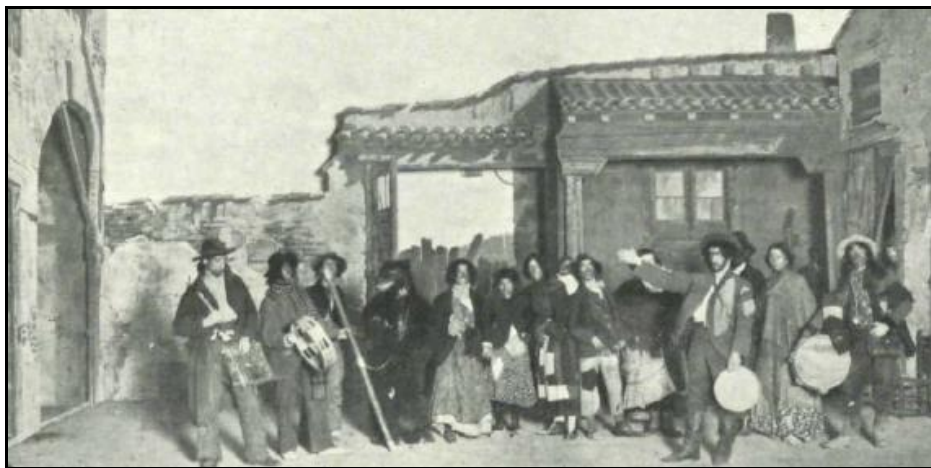
Cuadro primero.
Matías (Sr. Chicote)
El Arte del Teatro, 44, (15-I), 1908



Cuadro primero.
Ezequiela (Srta. Prado)
El Arte del Teatro, 44, (15-I), 1908



Cuadro segundo
El Arte del Teatro, 44, (15-I), 1908



Cuadro cuarto
El Arte del Teatro, 44, (15-I), 1908



Cuadro cuarto
El Arte del Teatro, 44, (15-I), 1908

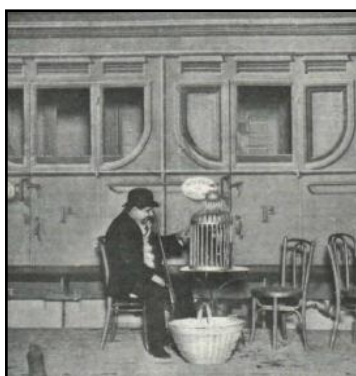
2.15. *HASTA A LA VUELTA*, 1908



Una escena de *¡Hasta la vuelta!*
El Arte del Teatro, 52, (15-IV), 1908



Otra escena de la obra
El Arte del Teatro, 52, (15-IV), 1908



España (Sr. Chicote)
El Arte del Teatro, 52, (15-IV), 1908



Catalina (Srta. Prado)
El Arte del Teatro, 52, (15-IV), 1908

2.16. *EL HURÓN*, 1908



La portera (Sra. Castellanos) Teresita (Srta. Prado)
El Arte del Teatro, 55, (1-VII), 1908



Teresita (Srta. Prado) Don José (Sr. Chicote)
El Arte del Teatro, 55, (1-VII), 1908

2.17. *FELIPE SEGUNDO*, 1908



Genoveva (Srta. Prado) Jeromo (Sr. Chicote)
El Arte del Teatro, 55, (1-VII), 1908



Una escena de la obra
El Arte del Teatro, 55, (1-VII), 1908

2.18. *EL MÉTODO GÓRRITZ*, 1909



Rosario Soler y Vicente Carrión en el bailable argentino
Nuevo Mundo, (28-VIII), 1909

2.19. *LA COMISARÍA*, 1909



Srta. Pons

Srta. Quijano

Srta. Álvarez

Comedias y Comediantes, 2, (15-XI), 1910



Srta. Pons

Comedias y Comediantes, 2, (15-XI), 1910

2.20. *MI PAPÁ*, 1910



Último acto
El Teatro, 16, 1910



Srta. Pérez Vargas Sr. González
El Teatro, 16, 1910

2.21. *LA PRIMERA CONQUISTA*, 1910



Sra. Alba (Irene) en "La primera conquista,"

(Fot. Jones.)

Irene (Sra. Alba)
Comedias y Comediantes, 11, (15-III), 1910



Sr. Vilches y Sra. Alba. — Sr. Vilches: "Ya te pinché. ¡Menudo asco!"

Sr. Vilches Sra. Alba
Comedias y Comediantes, 11, (15-III), 1910

2.22. GENIO Y FIGURA, 1910



Una escena de la obra
Comedias y Comediantes, 25, (I-XI), 1910



Otra escena de la obra
Comedias y Comediantes, 25, (I-XI), 1910



Personaje caracterizado
Comedias y Comediantes, 25, (I-XI), 1910



Otra escena de la obra
Comedias y Comediantes, 25, (I-XI), 1910



Personajes de la obra
Comedias y Comediantes, 25, (I-XI), 1910

2.23. EL TRUST DE LOS TENORIOS, 1910



Comparsa argentina
Comedias y Comediantes, 26, (1-XII), 1910



Cuadro cuarto
Comedias y Comediantes, 26, (1-XII), 1910



Pepe Saboya
Comedias y Comediantes, 26, (1-XII), 1910



Sra. La Hera Sr. Moncayo
Comedias y Comediantes, 26, (1-XII), 1910



Una escena de la obra
Comedias y Comediantes, 26, (1-XII), 1910

2.24. *GENTE MENUDA*, 1911



Catalina (Srta. Prado) Perico (Sr. Chicote)
Comedias y Comediantes, 31, (31-V), 1911



Personajes de la obra
Comedias y Comediantes, 31, (31-V), 1911



Una escena de la obra
Comedias y Comediantes, 31, (31-V), 1911

2.25. *EL PRÍNCIPE CASTO*, 1912



Cuadro segundo
Comedias y Comediantes, 40, (1-II), 1912



Una escena de la obra
Comedias y Comediantes, 40, (1-II), 1912



Personajes de la obra
Comedias y Comediantes, 40, (1-II), 1912



Otra escena de la obra
Comedias y Comediantes, 40, (1-II), 1912

2.26. *EL FRESCO DE GOYA*, 1912



Cuadro primero
Comedias y Comediantes, 41, (1-III), 1912



Cuadro segundo. Escena última
Comedias y Comediantes, 41, (1-III), 1912



Srta. Isaura bailando "La rumba"
Comedias y Comediantes, 41, (1-III), 1912



Cuadro tercero. Sr. Moncayo y Srta. Palou
Comedias y Comediantes, 41, (1-III), 1912

2.27. *EL CUARTETO PONS*, 1912



Cuadro segundo. La dama del velo blanco
Comedias y Comediantes, 41, (1-III), 1912



Cuadro primero
Comedias y Comediantes, 41, (1-III), 1912



Cuadro cuarto
Comedias y Comediantes, 41, (1-III), 1912



Cuadro cuarto. Escena final
Comedias y Comediantes, 41, (1-III), 1912

2.28. *PASTOR Y BORREGO*, 1915



Segundo acto
ABC, (7-III), 1915

2.29. *LA FRESCURA DE LAFUENTE*, 1915



Una escena de la obra
ABC, (22-XII), 1915



Otra escena de la obra
ABC, (22-XII), 1915

2.30. *EL ÚLTIMO BRAVO*, 1917



Una escena de la obra
Blanco y Negro, (11-II), 1917

2.31. *LOS CUATRO ROBINSONES*, 1917



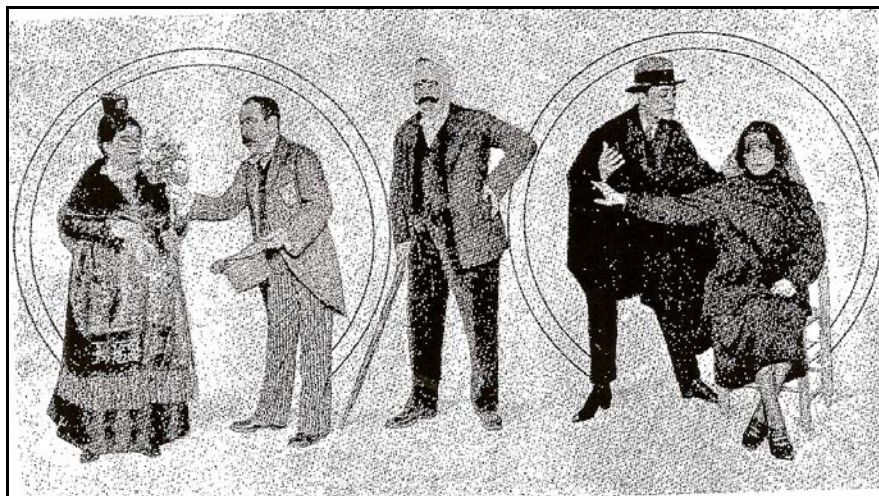
Una escena de la obra
ABC, (10-V), 1917

2.32. *LA TRAGEDIA DE LAVIÑA*, 1920



Una escena de la obra
Nuevo Mundo, (16-IV), 1920

2.33. *EL PUESTO DE ANTIQUITÉS*, 1921



Personajes de la obra
ABC, (26-II), 1921

2.34. *LA FRUTERÍA DE FRUTOS*, 1922



Una escena de la obra
ABC, (3-VI), 1922

2.35. *CALIXTA LA PRESTAMISTA*, 1924



Una escena de la obra
Blanco y Negro, (26-X), 1924

2.36. *EL ASOMBRO DE GRACIA*, 1927



Una escena de la obra
Blanco y Negro, (4-XII), 1927

BIBLIOGRAFÍA

A. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique

- 1906 *El ratón*. Entremés lírico. Música de Rafael Calleja. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 17 pp.
- 1911 *El ratón*. Entremés lírico. Música de Rafael Calleja. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed. 16 pp.
- 1919 *La realidad en el teatro*. Apropósito. En José Casado, *Las pirámides de sal*, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, pp. 116-125.
- 1922a *La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!* Sainete en dos actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 300, 32 pp.
- 1922b *La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!* Sainete en dos actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 56 pp.
- 1922c *Larrea y Lamata*. Juguete cómico en dos actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 317, 36 pp.
- 1924 *El ratón. El fuego. Las aceitunas*. Entremeses con enredos, sustos, equívocos, miedos y risas para seis meses, es decir, tres entremeses para chuparse los dedos. Madrid, *La Novela Teatral*, 418, pp. 17-24.
- 1925 *Larrea y Lamata*. Juguete cómico en dos actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 91 pp.
- 1926 *Las aceitunas*. Entremés. Barcelona, *Lecturas*, 58, pp. 253-260.
- 1928 *La torta de Alcázar*. Sainete. *Blanco y Negro* (Madrid), 25 de noviembre de 1928, pp. 35-39.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Joaquín ABATI

- s.a. *Riña de gallos*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, Imp. Tipográfica. Sin datos.
- 1926a *Clara Luna*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, *Comedias*, 1, pp. 39-96.
- 1926b *Clara Luna*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 57 pp.
- 1927a *Riña de gallos*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, *Comedias*, 57, pp. 1-63.
- 1927b *Riña de gallos*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 95 pp.
- 1930a *La mala memoria*. Juguete cómico, en un acto y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 23 pp.
- 1930b *La mala memoria*. Juguete cómico, en un acto y en prosa. Madrid, *La Farsa*, 147. Dibujos de Garrán, pp. 5-18.
- 1931 *La mala memoria*. Barcelona, *Lecturas*, 117. Ilustraciones de Serra Masana, pp. 97-101.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Carlos ARNICHES

- 1902 *La muerte de Agripina*. Pasatiempo cómico-lírico en un acto, dividido en tres cuadros, original y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 46 pp.
- 1903 *El terrible Pérez*. Humorada tragi-cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Ramón Estellés. Madrid, Sociedad de Autores Españoles. Sin datos.

- 1904 *El pobre Valbuena*. Humorada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 61 pp.
- 1905a *El perro chico*. Viaje cómico lírico en un acto, dividido en siete cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 49 pp.
- 1905b *El perro chico*. Viaje cómico lírico en un acto, dividido en siete cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed. Sin datos.
- 1905c *La reja de la Dolores*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano. Madrid, Imp. R. Velasco, 41 pp.
- 1906a *El distinguido sportsman*. Entremés con música, original y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 29 pp.
- 1906b *El perro chico*. Viaje cómico lírico en un acto, dividido en siete cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 49 pp.
- 1906c *El pobre Valbuena*. Humorada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, Imp. R. Velasco, 4.^a ed. Sin datos.
- 1906d *El pollo Tejada*. Aventura cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 51 pp.
- 1906e *El terrible Pérez*. Humorada tragi-cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Ramón Estellés. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 48 pp.
- 1907a *La gente seria*. Sainete lírico en un acto y en prosa. Música de José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 45 pp.
- 1907b *La suerte loca*. Pasatiempo cómico-lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 48 pp.
- 1908a *Alma de Dios*. Comedia lírica de costumbres populares en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid [s.n.].
- 1908b *Alma de Dios*. Comedia lírica de costumbres populares en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid, Imp. R. Velasco, 2.^a ed.
- 1908c *El hurón y Felipe Segundo*. Entremeses líricos. Música de Tomás López Torregrosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 45 pp.
- 1909a *Alma de Dios*. Comedia lírica de costumbres populares en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid, Imp. R. Velasco, 3.^a ed.
- 1909b *Alma de Dios*. Comedia lírica de costumbres populares en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Valparaíso [s.n.], 46 pp.
- 1909c *El pollo Tejada*. Aventura cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, Imp. R. Velasco, 3.^a ed. Sin datos.
- 1910a *Mi papá*. Juguete cómico en tres actos y prólogo, en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 86 pp.
- 1910b *El perro chico*. Viaje cómico lírico en un acto, dividido en siete cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 4.^a ed., 49 pp.

- 1910c *La primera conquista*. Entremés en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 23 pp.
- 1910d *El trust de los Tenorios*. Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en ocho cuadros, en prosa. Música de José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 58 pp.
- 1911a *Alma de Dios*. Comedia lírica de costumbres populares en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 4.^a ed., 61 pp.
- 1911b *Gente menuda*. Sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 83 pp.
- 1911c *Gente menuda*. Sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Biblioteca Renacimiento, 228 pp.
- 1911d *El método Górritz*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 60 pp.
- 1911e *El terrible Pérez*. Humorada tragi-cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Ramón Estellés. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 4.^a ed., 45 pp.
- 1912a *El cuarteto Pons*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa. Música de Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 43 pp.
- 1912b *Mi papá*. Juguete cómico en tres actos y prólogo, en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 84 pp.
- 1912c *El pobre Valbuena*. Humorada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 6.^a ed., 60 pp.
- 1912d *El príncipe Casto*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en seis cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. *Madrid Cómico* (Madrid), 1 de febrero de 1912, pp. 101-128.
- 1912e *El príncipe Casto*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en seis cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 47 pp.
- 1912f *La reja de la Dolores*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 39 pp.
- 1917a *Alma de Dios*. Comedia lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid, *La Novela Teatral*, 15, 34 pp.
- 1917b *Gente menuda*. Sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 83 pp.
- 1917c *El pobre Valbuena*. Humorada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, *La Novela Teatral*, 17, 34 pp.
- 1918a *El cuarteto Pons*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa. Música de Vicente Lleó. Madrid, *La Novela Teatral*, 87, 24 pp.
- 1918b *Gente menuda*. Sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, *La Novela Teatral*, 105, 40 pp.
- 1918c *Gente menuda*. Sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Galería Dramática de Autores, 40 pp.
- 1918d *El método Górritz*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Vicente Lleó. Madrid, *La Novela Teatral*, 83, 32 pp.
- 1918e *Mi papá*. Juguete cómico en tres actos y prólogo, en prosa. Madrid, *La Novela Teatral*, 97, 40 pp.

- 1918f *El terrible Pérez*. Humorada tragi-cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, *La Novela Teatral*, 70, 24 pp.
- 1919a *El perro chico*. Viaje cómico lírico en un acto, dividido en siete cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano. Madrid, *La Novela Teatral*, 128, 20 pp.
- 1919b *El pollo Tejada*. Aventura cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, *La Novela Teatral*, 124, 24 pp.
- 1919c *El príncipe Casto*. Zarzuela en un acto, dividido en seis cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, *La Novela Teatral*, 122, 24 pp.
- 1921 *El pobre Valbuena*. Humorada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles. Sin datos.
- 1941 *Mi papá*. Juguete cómico en tres actos y prólogo, en prosa. Madrid, *Talía*, 21, 80 pp.
- 1944 *Alma de Dios*. Comedia lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 72, 49 pp.
- 1961 *El terrible Pérez*. Humorada tragi-cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 201, pp. 38-77.
- 1967 *Alma de Dios*. Comedia lírica de costumbres en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid, Teatro Lírico, 56 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Ramón ASENSIO MAS

- 1913 *El bueno de Guzmán*. Zarzuela cómica en un acto dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Francisco López Alonso y Enrique García Álvarez. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 49 pp.
- 1928a *El bueno de Guzmán*. Zarzuela cómica en un acto dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Francisco López Alonso y Enrique García Álvarez. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 56 pp.
- 1928b *El bueno de Guzmán*. Zarzuela cómica en un acto dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Francisco López Alonso y Enrique García Álvarez. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 56 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y José Juan CADENAS

- 1903a *El famoso Colirón*. Zarzuela en un acto dividido en tres cuadros, en prosa y verso. Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 43 pp.
- 1903b *El famoso Colirón*. Zarzuela en un acto dividido en tres cuadros, en prosa y verso. Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 43 pp.
- 1917 *El cabo Pinocho*. Fantasía cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa. Música de Enrique García Álvarez. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 32 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Antonio CASERO

- 1902 *La boda*. Sainete lírico en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa. Música Rafael Calleja y Enrique García Álvarez. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 39 pp.
- 1903 *La primera verbena*. Sainete en un acto y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 37 pp.

- 1913 *Las cacatúas*. Sainete en dos actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 52 pp.
- 1914 *La catástrofe de Burgos*. Juguete cómico en dos actos, el primero dividido en dos cuadros. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 52 pp.
- 1917 *Las cacatúas*. Sainete en dos actos y en prosa. Madrid, *La Novela Teatral*, 5, 50 pp.
- 1923 *La boda*. Sainete lírico en un acto, dividido en cinco cuadros. Música de Rafael Calleja y Enrique García Álvarez. Madrid, *La Novela Teatral*, 362, 16 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Félix GARZO

- 1915 *Las vírgenes paganas*. Zarzuela bufa en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Juan Vert. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 38 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y GONZÁLEZ DEL TORO

- s.a. *La plaza de Primo*. Comedia en tres actos. Manuscrito autógrafo con enmiendas y tachaduras. Letra del siglo XX, 117 h. Sigue otra copia a máquina [Instituto del Teatro: ms. 82546].

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Enrique LÓPEZ MARÍN

- 1903 *El pícaro mundo*. Pasatiempo cómico-lírico en un acto, dividido en cuatro cuadros, original y en prosa. Música de Manuel Fernández Caballero y Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 33 pp.
- 1912 *El pícaro mundo*. Pasatiempo cómico lírico en un acto, dividido en cuatro cuadros, original y en prosa. Música de los maestros Manuel Fernández Caballero y Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 33 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Antonio LÓPEZ MONÍS

- 1901 *La torta de reyes*. Juguete cómico en un acto y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 30 pp.
- 1904 *¡Pobre España!* Sainete en un acto y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 33 pp.
- 1908 *¡Hasta la vuelta!* Sainete lírico madrileño en un acto, en prosa. Música de Rafael Calleja. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 41 pp.
- 1914a *El alma de Garibay*. Revista fantástica en un acto, dividido en cinco cuadros en colores y uno en negro. Música de Tomás Barrera. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 44 pp.
- 1914b *La Venus de piedra*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Enrique García Álvarez y Francisco Alonso. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 53 pp.
- 1923 *La Venus de piedra*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Enrique García Álvarez y Francisco Alonso. Madrid, *La Novela Teatral*, 364, 24 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y José LÓPEZ SILVA

- 1906a *El noble amigo*. Pasatiempo lírico. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Rafael Calleja. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 26 pp.
- 1906b *El noble amigo*. Pasatiempo lírico. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Rafael Calleja. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 26 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Celso LUCIO

- s.a. *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto y en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Manuscrito. Letra del siglo XIX, 47 h. [BNE: ms. 14547(2)].
- 1896 *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Administración Lírico Dramática, 43 pp.
- 1897a *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Administración Lírico Dramática, 2.^a ed., 43 pp.
- 1897b *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Administración Lírico Dramática, 3.^a ed., 43 pp.
- 1897c *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Administración Lírico Dramática, 4.^a ed., 43 pp.
- 1902 *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Imp. R. Velasco, 7.^a ed. Sin datos.
- 1904a *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 8.^a ed., 43 pp.
- 1904b *El palco del Real*. Juguete cómico en un acto y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 35 pp.
- 1906 *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Imp. R. Velasco, 9.^a ed. Sin datos.
- 1917 *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividida en tres cuadros. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, *La Novela Teatral*, 52, 24 pp.
- 1922 *El palco del Real*. Juguete cómico en un acto y en prosa. Buenos Aires, *Teatralia*, 12, 23 pp.
- 1924 *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Tip. Fénix, 15.^a ed. Sin datos.
- 1929 *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Gráficas Victoria, 16.^a ed., 43 pp.
- 1962 *La marcha de Cádiz*. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. En Antonio VALENCIA, *El género chico (antología de textos completos)*, Madrid, Taurus, pp. 492-521.
- 1967 *La marcha de Cádiz*. Zarzuela cómica. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Teatro Lírico, s.a., 40 pp.
- 1997 *El palco del Real*. En Eduardo PÉREZ RASILLA, *Antología del teatro breve español (1898- 1940)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 161-197.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y José de LUCIO

- 1923 *El punto de Mira*. Humorada sainetesca en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Francisco Alonso. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 49 pp.

- 1928 *El asombro de Gracia*. Humorada lírica en dos actos. Música de Reveriano Soutullo y Juan Vert. Madrid, *Comedias*, 99, 48 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Fernando LUQUE

- 1920a *Calixta la prestamista o El niño de Buenavista*. Sainete madrileño en un acto. Música de Pablo Luna. Madrid, Atlántida, s.a., 44 pp.
- 1920b *La tragedia de Laviña o El que no come "la diña"*. Juguete cómico en dos actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 184, 32 pp.
- 1920c *La tragedia de Laviña o El que no come la diña*. Juguete cómico en dos actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 52 pp.
- 1920d *La tragedia de Laviña o El que no come la diña*. Juguete cómico en dos actos. Madrid, Imp. R. Velasco, 2.^a ed. Sin datos.
- 1921a *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*. Juguete cómico en dos actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 237, 24 pp.
- 1921b *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*. Juguete cómico en dos actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 52 pp.
- 1924a *La tragedia de Laviña o El que no come la diña*. Juguete cómico en dos actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 66 pp.
- 1924b *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*. Juguete cómico en dos actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 413, 32 pp.
- 1926a *Calixta la prestamista o El niño de Buenavista*. Sainete madrileño en un acto. Música de Pablo Luna. Madrid, *Comedias*, 7, p. 49-77.
- 1926b *Calixta la prestamista o El niño de Buenavista*. Sainete madrileño en un acto. Música de Pablo Luna. Madrid, F. Moliner. Sin datos.
- 1926c *La caravana de Ambrosio*. Capricho africano en dos actos (uno de ellos salvaje), divididos matemáticamente en siete cuadros. Música de Federico Moreno-Torroba. Madrid, *Comedias*, 24, pp. 47-94.
- 1928 *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 65 pp.
- 1930a *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*. Juguete cómico en dos actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 48 pp.
- 1930b *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*. Juguete cómico en dos actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 48 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Pedro MUÑOZ SECA

- 1915a *La niña de las planchas*. Entremés lírico. Música de Francisco Alonso López. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 24 pp.
- 1915b *Pastor y Borrego*. Juguete cómico en dos actos divididos en cuatro cuadros en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 59 pp.
- 1916a *La casa de los crímenes*. Juguete cómico en un acto. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 25 pp.
- 1916b *La casa de los crímenes*. Juguete cómico en un acto. Madrid, Gráfica Madrid, 33 pp.
- 1916c *La conferencia de Algeciras*. Apropósito. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 22 pp.
- 1916d *La escala de Milán*. Apropósito. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 20 pp.
- 1916e *La frescura de Lafuente*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 77 pp.
- 1916f *La frescura de Lafuente*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 77 pp.
- 1916g *La Remolino*. Sainete en un acto. Música de Francisco Alonso. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 28 pp.

- 1916h *El verdugo de Sevilla*. Casi sainete en tres actos y en prosa. [Prólogo de Andrés González Blanco.] Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 82 pp.
- 1916i *El verdugo de Sevilla*. Casi sainete en tres actos y en prosa. Madrid, Imp. R. Velasco, 2.^a ed. Sin datos.
- 1917a *Los cuatro Robinsones*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 75 pp.
- 1917b *Los cuatro Robinsones*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 75 pp.
- 1917c *La frescura de Lafuente*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 72 pp.
- 1917d *La frescura de Lafuente*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 34, 42 pp.
- 1917e *La locura de Madrid*. Juguete cómico en dos actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 52 pp.
- 1917f *Pastor y Borrego*. Juguete cómico en dos actos divididos en cuatro cuadros en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 59 pp.
- 1917g *El último Bravo*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 51, 20 pp.
- 1917h *El último Bravo*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 87 pp.
- 1917i *El último Bravo*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 87 pp.
- 1917j *El verdugo de Sevilla*. Casi sainete en tres actos y en prosa. Madrid, *La Novela Teatral*, 8, 66 pp.
- 1918a *La casa de los crímenes*. Juguete cómico en un acto. Madrid, Imp. R. Velasco, 2.^a ed. Sin datos.
- 1918b *Los cuatro Robinsones*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 56, 40 pp.
- 1918c *Pastor y Borrego*. Juguete cómico en dos actos divididos en cuatro cuadros. Madrid, *La Novela Teatral*, 64, 32 pp.
- 1918d *La Remolino*. Sainete en un acto. Música de Francisco Alonso. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed. 27 pp.
- 1918e *El verdugo de Sevilla*. Casi sainete en tres actos y en prosa. Prólogo de Andrés González Blanco. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 75 pp.
- 1921a *La niña de las planchas*. Entremés lírico. Música de Francisco Alonso López. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 23 pp.
- 1921b *La Remolino*. Sainete en un acto. Música de Francisco Alonso. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 38 pp.
- 1922a *Pastor y Borrego*. Juguete cómico en cuatro actos. Madrid, Est. Tip. J. Amado, 3.^a ed. Sin datos.
- 1922b *El último Bravo*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Imp. R. Velasco, 3.^a ed., Sin datos.
- 1922c *El último Bravo*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Imp. de La Correspondencia Militar, 3.^a ed. Sin datos.
- 1923 *La locura de Madrid*. Juguete cómico en dos actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 63 pp.
- 1924a *La casa de los crímenes*. Juguete cómico en un acto. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 33 pp.
- 1924b *La frescura de Lafuente*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 110 pp.
- 1925 *La conferencia de Algeciras*. Apropósito. Madrid, Imp. Gonzalo y García. Sin datos.
- 1929a *El verdugo de Sevilla*. Casi sainete en tres actos y en prosa. Prólogo de Andrés González Blanco. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 7.^a ed., 82 pp.

- 1929b *El verdugo de Sevilla*. Casi sainete en tres actos y en prosa. Madrid, Imp. Literaria. Sin datos.
- 1930 *La academia*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 75 pp.
- 1931 *La academia*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, *La Farsa*, 199. Dibujos de Manuel Prieto. 64 pp.
- 1938 *Los cuatro Robinsones*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, Imp. de La Correspondencia Militar, 3.^a ed. Sin datos.
- 1940a *Los cuatro Robinsones*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Barcelona, *Galería Dramática Salesiana*, 24, 88 pp.
- 1940b *El verdugo de Sevilla*. Casi sainete en tres actos y en prosa. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 40, 82 pp.
- 1941a *La frescura de Lafuente*. Juguete cómico. Barcelona, *Teatro Selecto*, 35, 64 pp.
- 1941b *Pastor y Borrego*. Juguete cómico en cuatro actos. Barcelona, *Galería Dramática Salesiana*, 170, 3.^a ed., 84 pp.
- 1942 *Los cuatro Robinsones*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 34, 66 pp.
- 1943 *La casa de los crímenes*. Juguete cómico en un acto. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 37. Sin datos.
- 1944 *Pastor y Borrego*. Juguete cómico en dos actos dividido en cuatro cuadros. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 52, 54 pp.
- 1946 *La frescura de Lafuente*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 75, 78 pp.
- 1950a *El último Bravo*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 142, 79 pp.
- 1950b *El verdugo de Sevilla*. Barcelona, *Galería Dramática Salesiana*, 115, 7.^a ed., 114 pp.
- 1951 *El verdugo de Sevilla*. Casi sainete en tres actos y en prosa. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 133, 75 pp.
- 1954a *La academia*. Juguete cómico en tres actos. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 874-925.
- 1954b *La casa de los crímenes*. Juguete cómico en un acto. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 376-391.
- 1954c *La conferencia de Algeciras*. A propósito. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 428-441.
- 1954d *Los cuatro Robinsones*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 565-623.
- 1954e *La escala de Milán*. A propósito. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 416-427.
- 1954f *La frescura de Lafuente*. Juguete cómico en tres actos. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 321-375.
- 1954g *La niña de las planchas*. Entremés lírico. En Pedro Muñoz Seca, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 304-320.
- 1954h *Pastor y Borrego*. Juguete cómico en dos actos dividido en cuatro cuadros. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 261-303.
- 1954i *La Remolino*. Sainete en un acto. Música de Francisco Alonso. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 392-415.
- 1954j *El último Bravo*. Juguete cómico en tres actos. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 502-565.
- 1954k *El verdugo de Sevilla*. Casi sainete en tres actos y en prosa. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 442-501.
- 1998 *El verdugo de Sevilla*. Introducción de Andrés Amorós. Orientaciones para el montaje de José Luis Alonso de Santos. Madrid, Biblioteca Nueva, 126 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Antonio PALOMERO

- s.a. *La trompa de caza*. Juguete cómico-lírico en un acto y tres cuadros y en prosa. Música de Ricardo Benavent. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 48 h. Incompleto [BNE: ms. 14484(3)].
- 1892 *La trompa de caza*. Juguete cómico-lírico en un acto y tres cuadros, en prosa. Música de Ricardo Benavent. Madrid, Biblioteca Lírico Dramática y Teatro Cómico, 35 pp.
- 1909 *La trompa de caza*. Juguete cómico-lírico en un acto y tres cuadros, en prosa. Música de Ricardo Benavent. Madrid, Biblioteca Lírico Dramática y Teatro Cómico, 2.^a ed., 35 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Antonio PASO

- s.a.a *La candelada*. Zarzuela cómica en prosa. Música de Santiago Lope Gonzalo y Joaquín Pérez de la Rosa. Manuscrito firmado por Antonio Paso. Letra del siglo XIX, 31 h. [BNE: ms. 14119(4)].
- s.a.b *La casa de las comadres*. Sainete cómico lírico. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Manuscrito firmado por Antonio Paso. Letra del siglo XIX, 20 h. [BNE: ms. 14119(1)].
- s.a.c *Los diablos rojos*. Diablura en un acto y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 24 h. [BNE: ms. 14131(1)].
- s.a.d *Las escopetas*. Zarzuela cómica en un acto dividido en cuatro cuadros, original y en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 56 h. [BNE: ms. 14396(16)].
- s.a.e *Figuras del natural*. Revista cómico lírica de actualidad dividida en siete cuadros, en prosa y en verso. Música de Ramón Estellés. Manuscrito firmado por Antonio Paso y Ramón Estellés. Letra del siglo XIX, 35 h. [BNE: ms. 14432(9)].
- s.a.f *Figuras del natural*. Revista cómico lírica de actualidad dividida en siete cuadros, en prosa y en verso. Música de Ramón Estellés. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 36 h. [BNE: ms. 14141(10)].
- s.a.g *El gran visir*. Disparate cómico en un acto, dividido en dos cuadros. Música de Antonio Álvarez Alonso y Manuel Chalons. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 18 h. [BNE: ms. 14428].
- s.a.h *El gran visir*. Disparate cómico en un acto, dividido en dos cuadros. Música de Antonio Álvarez Alonso y Manuel Chalons. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 18 h. [BNE: ms. 14433(4)].
- s.a.i *Salomón*. Juguete cómico lírico, en un acto y en prosa. Música de Ángel Rubio Laínez. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 42 h. [BNE: ms. 14395(14)].
- s.a.j *El señor Pérez*. Pasillo cómico-lírico en un acto y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Ramón Estellés. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 33 h. [BNE: ms. 14385(18)].
- s.a.k *Sombras chinescas*. Extravagancia cómico-lírica en un acto y en seis cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde y Tomás López Torregrosa. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 28 h. [BNE: ms. 14481(3)].
- s.a.l *¡Todo está muy malo!* Diálogo en prosa. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 8 h. [BNE: ms. 14484].
- s.a.m *La zíngara*. Zarzuela bufa en un acto dividido en cuatro cuadros. Música de los maestros Joaquín Valverde Sanjuán y Torregrosa. Manuscrito autógrafo. Letra del siglo XIX, 60 h. [BNE: ms. 14396 (15)].
- 1894a *La candelada*. Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en prosa. Música de Santiago Lope Gonzalo y Joaquín Pérez de la Rosa. Madrid, El Teatro, 34 pp.
- 1894b *El señor Pérez*. Pasillo cómico-lírico en un acto y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Ramón Estellés. Madrid, El Teatro, 35 pp.
- 1896a *La casa de las comadres*. Sainete lírico en un acto en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, El Teatro, 36 pp.

- 1896b *Los diablos rojos*. Diablura cómico-lírica en un acto, original y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, El Teatro, 29 pp.
- 1896c *Las escopetas*. Zarzuela cómica en un acto dividido en cuatro cuadros, en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, El Teatro, 36 pp.
- 1896d *El gran visir*. Zarzuela cómica, en un acto dividida en dos cuadros y un intermedio en prosa. Música de Antonio Álvarez Alonso y Manuel Chalons. Madrid, El Teatro, 37 pp.
- 1896e *¡Todo está muy malo!* Diálogo en prosa pero con su redondilla final. Madrid, Administración Lírico Dramática, 11 pp.
- 1896f *La zíngara*. Zarzuela bufa en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, El Teatro, 42 pp.
- 1897a *Los cocineros*. Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros. Música de Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Imp. R. Velasco, 38 pp.
- 1897b *Los cocineros*. Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros. Música de Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Administración Lírico Dramática, 2.^a ed., 38 pp.
- 1897c *Los rancheros*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Ángel Rubio Láinez y Ramón Estellés. Madrid, Administración Lírico Dramática, 43 pp.
- 1897d *Sombras chinescas*. Extravagancia cómico-lírica en un acto dividido en seis cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, El Teatro, 31 pp.
- 1898a *Los cocineros*. Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros. Música de Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Imp. R. Velasco, 3.^a ed., 38 pp.
- 1898b *El fin de "Rocambole"* (refundición de *La casa de las comadres*). Zarzuela cómica en un acto en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Ramón Estellés. Madrid, Administración Lírico Dramática, 37 pp.
- 1898c *Historia natural*. Revista cómico-lírica en un acto, dividido en seis cuadros en prosa y verso. Música de Apolinar Brull. Madrid, El Teatro, 39 pp.
- 1898d *Los rancheros*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Ángel Rubio Láinez y Ramón Estellés. Madrid, El Teatro, 2.^a ed., 43 pp.
- 1899a *Alta mar*. Juguete cómico en un acto y en prosa. Madrid, Administración Lírico Dramática, 33 pp.
- 1899b *Churro Bragas*. Parodia del drama lírico *Curro Vargas*, hecha en un acto dividido en cinco cuadros en verso. Música de Ramón Estellés. Madrid, Imp. R. Velasco, 44 pp.
- 1900a *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto, dividida en tres cuadros. Música de Federico Chueca. Madrid, Imp. R. Velasco, 39 pp.
- 1900b *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto, dividida en tres cuadros. Música de Federico Chueca. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 4.^a ed., 39 pp.
- 1900c *Alta mar*. Juguete cómico en un acto y en prosa. Madrid, El Teatro, 2.^a ed., 33 pp.
- 1900d *Las figuras de cera*. Zarzuela cómica. Música de Gerónimo Giménez. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 28 pp.
- 1900e *El "Missisipi"*. Zarzuela cómica en un acto y en prosa refundición de la comedia *Alta mar*. Música de Eladio Montero. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 35 pp.
- 1903 *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto, dividida en tres cuadros. Música de Federico Chueca. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 6.^a ed., 39 pp.
- 1904a *La alegría de la huerta*. [Novela teatral.] Música de Federico Chueca. Madrid, Biblioteca Cómico Dramática, 83 pp.
- 1904b *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Federico Chueca. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 7.^a ed., 39 pp.
- 1905 *Las escopetas*. Zarzuela cómica en un acto dividido en cuatro cuadros, en prosa. Música de Ramón Estellés y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 36 pp.

- 1906 *¡Todo está muy malo!* Diálogo en prosa pero con su redondilla final. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 11 pp.
- 1907a *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Federico Chueca. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 8.^a ed., 39 pp.
- 1907b *Alta mar*. Juguete cómico en un acto y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed. Sin datos.
- 1907c *Los cocineros*. Zarzuela cómica en un acto, dividida en tres cuadros. Música de Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 4.^a ed., 38 pp.
- 1909 *El "Missisipi"*. Zarzuela cómica en un acto y en prosa refundición de la comedia *Alta mar*. Música de Eladio Montero. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 35 pp.
- 1911 *Los rancheros*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Ángel Rubio Láinez y Ramón Estellés. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 41 pp.
- 1912 *Churro Bragas*. Parodia del drama lírico *Curro Vargas*, hecha en un acto dividido en cinco cuadros en verso. Música de Ramón Estellés. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 44 pp.
- 1913a *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Federico Chueca. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 10.^a ed., 37 pp.
- 1913b *Alta mar*. Juguete cómico en un acto y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 4.^a ed., 31 pp.
- 1917a *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto, dividida en tres cuadros. Música de Federico Chueca. Madrid, *La Novela Teatral*, 46, 16 pp.
- 1917b *Nieves de la Sierra*. Comedia en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 72 pp.
- 1917c *Nieves de la Sierra*. Comedia en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 68 pp.
- 1918a *El niño judío*. Zarzuela en dos actos, divididos en cuatro cuadros. Música de Pablo Luna. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 59 pp.
- 1918b *El niño judío*. Zarzuela en dos actos, dividida en cuatro cuadros. Música de Pablo Luna. Madrid, *La Novela Teatral*, 79, 32 pp.
- 1918c *Los rancheros*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Ángel Rubio Láinez y Ramón Estellés. Madrid, *La Novela Cómica*, 128, 18 pp.
- 1919a *Juanito y su novia*. Diablura cómico-lírica en dos actos, divididos en seis cuadros. Música de Pablo Luna. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 52 pp.
- 1919b *Pancho Virondo*. Zarzuela en dos actos divididos en cuatro cuadros. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 68 pp.
- 1920 *Pancho Virondo*. Zarzuela en dos actos divididos en cuatro cuadros. Madrid, *La Novela Teatral*, 162, 36 pp.
- 1924 *El niño judío*. Zarzuela en dos actos, divididos en cuatro cuadros. Música de Pablo Luna. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 72 pp.
- 1930 *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Federico Chueca. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 13.^a ed., 45 pp.
- 1954 *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto, dividida en tres cuadros. Música de Federico Chueca. Madrid, *Biblioteca Teatral*, 153, pp. 5-35.
- 1962 *La alegría de la huerta*. Música de Federico Chueca. En Antonio Valencia, *El género chico (antología de textos completos)*, Madrid, Taurus, pp. 524-551.
- 1967a *La alegría de la huerta*. Zarzuela. Música de Federico Chueca. Madrid, *Teatro Lírico*, 36 pp.
- 1967b *El niño judío*. Zarzuela. Música de Pablo Luna. Madrid, *Teatro Lírico*, 58 pp.
- 2001 *El niño judío*. Música de Pablo Luna. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 57-92.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Antonio PLAÑIOL

- 1914a *Los chicos de Lacalle*. Juguete cómico en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 90 pp.
- 1914b *El maestro Vals*. Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa. Música de Enrique García Álvarez y Eduardo Giménez Arderius. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 58 pp.
- 1917 *Los chicos de Lacalle*. Juguete cómico en tres actos. Madrid, *La Novela Cómica*, 67, 40 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y José Andrés de PRADA

- 1923a *El fin de Edmundo*. Farsa cómica en dos actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 363, 24 pp.
- 1923b *El fin de Edmundo*. Farsa cómica en dos actos. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 54 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Raimundo TIRADO

- 1909 *La comisaría*. Pasillo cómico-lírico. Música de Enrique García Álvarez y Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 27 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Vicente VIDAL CORELLA

- 1934 *¡Quina lluna de mel!* Choguet cómic en dos actes. Valencia, Impresos Cosmos, 51 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Carlos ARNICHES, y Ramón ASENSIO MAS

- 1907 *La edad de Hierro*. Pasatiempo cómico-lírico en un acto, dividido en cuatro cuadros, original y en prosa. Música de Mariano Hermoso Palacios y Enrique García Álvarez. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 48 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Carlos ARNICHES, y Antonio CASERO

- 1905 *El iluso Cañizares*. Humorada lírica en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Rafael Calleja. Madrid, Imp. R. Velasco, 2.^a ed. Sin datos.
- 1911 *El iluso Cañizares*. Humorada lírica en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Rafael Calleja. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 45 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Carlos ARNICHES, y Antonio DOMÍNGUEZ

- 1912 *El fresco de Goya*. Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 54 pp.
- 1916 *El fresco de Goya*. Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 54 pp.
- 1918 *El fresco de Goya*. Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, *La Novela Teatral*, 78, 24 pp.

[GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique], Carlos ARNICHES, y José JACKSON VEYÁN

- 1908 *La carne flaca*. Humorada lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros y en prosa. Música de Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 47 pp.
- 1909 *La carne flaca*. Humorada lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros y en prosa. Música de Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 47 pp.
- 1911 *La carne flaca*. Humorada lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros y en prosa. Música de Vicente Lleó. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 4.^a ed., 43 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Carlos ARNICHES, y Celso LUCIO

- 1897 *El arco iris*. Pasillo cómico-lírico en un acto, en verso y prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, Imp. R. Velasco, 35 pp.
- 1912 *El arco iris*. Pasillo cómico-lírico en un acto, en verso y prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 33 pp.
- 1995 *El arco iris*. Pasillo cómico-lírico en un acto, en verso y en prosa. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa. En Carlos ARNICHES, *Obras completas*, Madrid, Turner, tomo II, pp. 551-589.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Carlos ARNICHES, y Antonio PASO

- 1901 *Los niños llorones*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Tomás López Torregrosa, Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás Barrera. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 43 pp.
- 1902 *Los niños llorones*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Tomás López Torregrosa, Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás Barrera. Madrid, Imp. R. Velasco, 2.^a ed. Sin datos.
- 1908 *Los niños llorones*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Tomás López Torregrosa, Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás Barrera. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 43 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Juan José CADENAS, y Agustín R. BONNAT

- 1899a *Los presupuestos de Villapierde* (reformados). Revista en un acto y cuatro cuadros. Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó. Madrid, Imp. R. Velasco. Sin datos.
- 1899b *Los presupuestos de Villapierde* (reformados). Revista cómico-lírico-financiera en un acto y cinco cuadros. Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó. Madrid, Imp. R. Velasco, 2.^a ed., 39 pp.
- 1900 *Los presupuestos de Villapierde* (reformados). Revista política financiera en un acto dividido en seis cuadros. Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó. Madrid, Imp. R. Velasco, 4.^a ed., 37 pp.
- 1901 *Los presupuestos de Ex-Villapierde* (reformados). Revista política financiera en un acto dividido en seis cuadros. Música de Rafael Calleja y Vicente Lleó. Madrid, Imp. R. Velasco, 6.^a ed., 39 pp.
- 1904 *El delirio dominical*. Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso. Música de Rafael Calleja. Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 35 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Diego JIMÉNEZ PRIETO, y Antonio PASO

- 1903 *El solo de trompa*. Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 39 pp.
- 1906 *El solo de trompa*. Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 39 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Celso LUCIO, y Manuel F. PALOMERO

- 1904 *Congreso feminista*. Fantasía cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, en prosa y verso. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Imp. R. Velasco, 42 pp.
- 1905 *Congreso feminista*. Fantasía cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, en prosa y verso. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 42 pp.
- 1912 *Congreso feminista*. Fantasía cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, en prosa y verso. Música de Joaquín Valverde Sanjuán. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed., 37 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Pedro MUÑOZ SECA, y Pedro PÉREZ FERNÁNDEZ

- 1915 *Fúcar XXI*. Disparate cómico en dos actos (el segundo dividido en dos cuadros), con ilustraciones musicales. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 54 pp.
- 1917 *Fúcar XXI*. Disparate cómico en dos actos. Madrid, *La Novela Teatral*, 12, 32 pp.
- 1921 *Fúcar XXI*. Disparate cómico en dos actos. Madrid, Imp. R. Velasco, 2.^a ed. Sin datos.
- 1954 *Fúcar XXI*. Disparate cómico en dos actos. En Pedro MUÑOZ SECA, *Obras completas*, Madrid, Fax, tomo VII, pp. 220-260.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Antonio PASO, y Antonio LÓPEZ MONÍS

- 1899 *Concurso universal*. Proyecto cómico-lírico en un acto, dividido en seis cuadros, en prosa y verso. Música de Joaquín Valverde Sanjuán y Rafael Calleja. Madrid, Imp. R. Velasco, 35 pp.
- 1918a *Las buenas almas*. Sainete lírico en dos actos, divididos en cinco cuadros. Música de Eugenio Úbeda Plasencia y Enrique García Álvarez. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 56 pp.
- 1918b *El rey del tabaco*. Melodrama en tres actos y un prólogo inspirado en una obra extranjera. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 68 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Antonio PASO, y Juan MOLAS Y CASAS

- 1900a *La luna de miel*. Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Eduardo Montesinos López. Madrid, Biblioteca Lírico Dramática y Teatro Cómico, 35 pp.
- 1900b *La luna de miel*. Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Eduardo Montesinos López. Madrid, Biblioteca Lírico Dramática y Teatro Cómico, 2.^a ed., 35 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Antonio PASO, y Eduardo MONTESINOS

- 1896 *El niño de Jerez*. Zarzuela cómica en un acto, en prosa y verso. Música de Cleto Zavala. Madrid, Administración Lírico Dramática, 36 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Antonio PASO, y Luis SUÑER CASADEMUNT

- 1918 *Los íntimos*. Comedia en cuatro actos arreglo de una obra francesa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 76 pp.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, Carlos ARNICHES, Antonio PASO, y Joaquín ABATI

- 1910 *Genio y figura*. Comedia en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 96 pp.
- 1911 *Genio y figura*. Comedia en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2.^a ed., 96 pp.
- 1914 *La corte de Risalia*. Zarzuela en dos actos dividido el segundo en tres cuadros. Música de Pablo Luna. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 67 pp.
- 1917 *Genio y figura*. Comedia en tres actos y en prosa. Madrid, *La Novela Teatral*, 42, 48 pp.
- 1918 *Genio y figura*. Comedia en tres actos y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 3.^a ed. Sin datos.

B. OTROS ESCRITOS DEL AUTOR

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique

- 1922a “Lo que serán los meses del año que hoy empieza, según el pronóstico de bellas artistas y de hombres de ingenio: junio”, *El Liberal* (1-I), p. 1.
- 1922b “Enrique García Álvarez y *El asombro de Gracia*. Una carta del graciosísimo autor”, *El Liberal* (4-I), p. 3.
- 1922c “¿Cómo escribe usted sus comedias?”, *La Voz* (4-V), p. 2.
- 1927a “Anécdotas de autores. Una lectura”, *ABC* (21-IV), p. 10.
- 1927b “Aquí lo que trato yo es que pasen el rato”, *El Noticiero del Lunes* (26-IX), p. 3.
- 1928a “¿Qué piensa usted hacer este año para ser feliz?”, *ABC* (1-I), s.p.
- 1928b “¡Ay, mi vida! El niño perdido”, *Blanco y Negro* (8-I), s.p.
- 1928c “¡Ay, mi vida! Me examino y salgo mal, cosa que era natural”, *Blanco y Negro* (23-I), s.p.
- 1928d “¡Ay, mi vida! No me hace ninguna gracia entrar en una farmacia”, *Blanco y Negro* (18-III), s.p.
- 1928e “¡Ay, mi vida! Todo el mundo tiene un poco de literato y de loco”, *Blanco y Negro* (10-VI), s.p.
- 1928f “¡Ay, mi vida! Mi primera producción fue un estupendo dramón”, *Blanco y Negro* (11-XI), s.p.
- 1928g “Pérdida lamentable”, *ABC* (6-XII), pp. 11-13.
- 1930 “La semana humorística”, *Muchas gracias* (13-XII), p. 3.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Joaquín ABATI

- 1927a “Autocríticas. *Riña de Gallos*”, *ABC* (27-I), pp. 12-13.
- 1927b “Los teatros: en, de, con, por, sin, sobre, tras”, *El Liberal* (1-II), p. 2.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, y Antonio Paso

- 1896 “Los autores dramáticos. Paso y García Álvarez”, *El Imparcial* (20-XI), p. 1.

C. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ

ANÓNIMO

- s.a. “Aleluyas de *Pastor y Borrego*”, s.l.
- 1892a “Diversiones públicas”, *La Época* (27-IX), s.p.
- 1892b “Estreno y ‘reprise’. En Eslava”, *El Heraldo de Madrid* (27-IX), s.p.
- 1893 “Correo de espectáculos. Recoletos” *El Resumen* (12-VIII), s.p.
- 1894a “Sección de espectáculos. Moderno”, *El Imparcial* (15-VI), s.p.
- 1894b “Los teatros. Moderno”, *Heraldo de Madrid* (15-VI), s.p.
- 1894c “Entre bastidores. Teatro Moderno”, *El Liberal* (16-VI), s.p.
- 1894d “Correo de espectáculos. Recoletos”, *El Resumen* (1-VIII), s.p.
- 1894e “Diversiones públicas”, *La Época* (1-VIII), s.p.
- 1894f “Entre bastidores”, *El Liberal* (1-VIII), s.p.
- 1894g “Los espectáculos”, *Heraldo de Madrid* (1-VIII), s.p.
- 1895a “Espectáculos para hoy”, *El Imparcial* (21-VIII), s.p.
- 1895b “Diversiones públicas. *El niño de Jerez*”, *La Época* (17-XII), s.p.
- 1895c “Los teatros. Eslava”, *Heraldo de Madrid* (17-XII), s.p.
- 1896a “Diversiones públicas”, *La Época* (3-III), s.p.

- 1896b “Los estrenos. Romea”, *El Resumen* (3-III), s.p.
- 1896c “Los teatros. Romea. *El gran visir*”, *Heraldo de Madrid* (3-III), s.p.
- 1896d “Diversiones públicas”, *La Época* (8-III), s.p.
- 1896e “Teatro Romea”, *El Liberal* (8-III), s.p.
- 1896f “Diversiones públicas”, *La Época* (29-III), s.p.
- 1896g “Beneficios y estrenos. Romea”, *El Resumen* (30-III), s.p.
- 1896h “Teatro de Apolo. *Las escopetas*”, *La Época* (13-VI), s.p.
- 1896i “Teatro de Apolo. *Las escopetas*”, *El Liberal* (13-VI), s.p.
- 1896j “Diversiones públicas”, *La Época* (26-VII), s.p.
- 1896k “Sección de espectáculos. Eslava”, *El Imparcial* (11-X), s.p.
- 1896l “Veladas teatrales. Eslava. *La marcha de Cádiz*”, *La Época* (11-X), s.p.
- 1896m “Los estrenos de ayer. Teatro Eslava. *Sombras chinescas*”, *El Imparcial* (25-XII), s.p.
- 1897a “Diversiones públicas”, *La Época* (8-III), s.p.
- 1897b “Entre bastidores. Teatro Eslava”, *El Liberal* (8-III), s.p.
- 1897c “Teatro Eslava. Beneficio del Sr. Carreras”, *El Imparcial* (15-V), s.p.
- 1897d “Los estrenos. Eslava. *Los rancheros*”, *El Imparcial* (11-XI), s.p.
- 1897e “Teatro Eslava. *Los rancheros*”, *El Liberal* (11-XI), s.p.
- 1897f “*Los rancheros*”, *Nuevo Mundo*, 206 (15-XII), s.p.
- 1897g “Teatro Eslava. *Historia Natural*”, *La Época* (19-XII), s.p.
- 1897h “Correo de espectáculos. Eslava”, *El Resumen* (20-XII), s.p.
- 1898a “Diversiones públicas”, *La Época* (19-VIII), s.p.
- 1899b “Espectáculos. *El fin de Rocambole*”, *Heraldo de Madrid* (19-VIII), s.p.
- 1898c “Sección de espectáculos. Eldorado. *El fin de Rocambole*”, *El Imparcial* (19-VIII), s. p.
- 1899a “Correo de Espectáculos. Maravillas”, *El Resumen* (3-VI), s.p.
- 1899b “Sección de espectáculos. Maravillas”, *El Imparcial* (4-VI), s.p.
- 1899c “Teatro de maravillas. *Concurso Universal*”, *El Liberal* (4-VI), s.p.
- 1899d “Diversiones públicas”, *La Época* (16-VII), s.p.
- 1899e “Correo de espectáculos. Estreno en Maravillas”, *El Resumen* (17-VII), s.p.
- 1900a “Los teatros. Eslava”, *El Imparcial* (21-I), s.p.
- 1900b “Teatro Eldorado”, *La Época* (8-VII), s.p.
- 1900c “Teatro Eldorado”, *El Liberal* (8-VII), s.p.
- 1900d “Sección de espectáculos”, *El Imparcial* (30-XI), s.p.
- 1900e “Sección de espectáculos”, *El Imparcial* (6-XII), s.p.
- 1900f “Espectáculos para hoy”, *El Imparcial* (7-XII), s.p.
- 1900g “Sección de espectáculos. Apolo”, *El Resumen* (8-XII), s.p.
- 1902a “Teatro Eslava”, *La Época* (5-III), s.p.
- 1902b “Los teatros. Eslava. *La boda*”, *Heraldo de Madrid* (5-III), s.p.
- 1902c “Teatro de la Zarzuela. *La muerte de Agripina*”, *El Liberal* (5-IV), s.p.
- 1902d “*La boda*”, *Nuevo Mundo*, 43, (2-IV), s.p.
- 1902e “Diversiones públicas”, *La Época* (6-IV), s.p.
- 1902f “Los estrenos. Zarzuela. *La muerte de Agripina*”, *Heraldo de Madrid* (6-IV), s.p.
- 1902g “Teatro de la Zarzuela. *La muerte de Agripina*”, *El Liberal* (6-IV), s.p.
- 1902h “Gedeón moreno”, *Gedeón* (9-IV), s.p.
- 1902i “*La boda*”, *El Teatro*, 18 (IV), pp. 10-16.
- 1902j “Teatro Apolo. Un beneficio, dos estrenos y otros tantos fracasos”, *El Liberal* (21-VI), s.p.
- 1903a “Los teatros y los estrenos”, *ABC* (7-V), p. 8.
- 1903b “*El terrible Pérez*”, *El Teatro*, 33 (VI), pp. 18-23.
- 1903c “Teatro Lírico. *El famoso Colirón*”, *Heraldo de Madrid* (12-VII), s.p.
- 1903d “Teatro Lírico”, *La Época* (13-VII), s.p.
- 1903e “Los teatros. En el Lírico: *El famoso Colirón*”, *ABC* (17-VII), p. 1.
- 1903f “*El famoso Colirón*”, *El Teatro*, 34 (VII), pp. 21-24.
- 1903g “Estreno de *El pícaro mundo*”, *El Teatro*, 36 (IX), pp. 4-8.

- 1903h “Los estrenos. En Lara”, *Heraldo de Madrid* (30-X), s.p.
- 1904a “Los teatros. Eslava”, *El Imparcial* (20-II), p. 3.
- 1904b “Novedades teatrales. Moderno”, *El Imparcial* (22-III), p. 4.
- 1904c “Novedades teatrales. Lara”, *El Imparcial* (25-III), p. 2.
- 1904d “Congreso feminista”, *El Teatro*, 43 (IV), pp. 21-23.
- 1904e “Novedades teatrales. Apolo. Beneficio y estreno”, *El Imparcial* (2-VII), p. 2.
- 1904f “*El pobre Valbuena*”, *El Teatro*, 46 (VII), pp. 10-14.
- 1904g “Diversiones públicas”, *La Época* (12-XII), p. 5.
- 1904h “Sección de espectáculos. Eslava”, *El Imparcial* (12-XII), s.p.
- 1905a “El beneficio de Carreras”, *La Época* (6-V), s.p.
- 1905b “*El perro chico*”, *El Teatro*, 57 (VI), pp. 4-20.
- 1905c “Los estrenos. En Apolo: *La reja de la Dolores*”, *La Época* (27-IX), s.p.
- 1905d “Novedades teatrales. Apolo”, *El Imparcial* (27-IX), p. 3.
- 1905e “Teatro de Apolo. *La reja de la Dolores*”, *El Liberal* (27-IX), s.p.
- 1905f “Estreno en el Apolo. *El iluso Cañizares*”, *Heraldo de Madrid* (23-XII), s.p.
- 1905g “Diversiones públicas”, *La Época* (24-XII), s.p.
- 1906a “Notas teatrales. En el Cómic”, *ABC* (25-IV), p. 9.
- 1906b “Novedades teatrales. Cómic”, *El Imparcial* (25-IV), p. 3.
- 1906c “*El ratón*”, *El Arte del Teatro*, 4 (15-V), pp. 2-4.
- 1906d “Novedades teatrales. Apolo”, *El Imparcial* (30-V), p. 4.
- 1906e “*El pollo Tejada*”, *El Arte del Teatro*, 7 (1-VII), pp. 5-16.
- 1906f “*El noble amigo*”, *El Arte del Teatro*, 9 (1-VIII), pp. 2-5.
- 1906g “Novedades teatrales. Apolo”, *El Imparcial* (1-VII), p. 2.
- 1906h “Diversiones públicas”, *La Época* (23-XI), s.p.
- 1906i “Los estrenos. Apolo”, *Heraldo de Madrid* (23-XI), s.p.
- 1906j “Notas teatrales. Apolo”, *ABC* (23-XI), p. 16.
- 1906k “Notas teatrales. *La pena negra*”, *ABC* (31-X), p. 15.
- 1907a “Suelos de contaduría”, *Gedeón* (6-I), s.p.
- 1907b “Los estrenos. Gran teatro”, *ABC* (31-III), p. 4.
- 1907c “Los teatros. Gran teatro”, *El Imparcial* (31-III), s.p.
- 1907d “De teatros”, *Café!!*, 17 (21-IV), s.p.
- 1907e “Novedades teatrales. Apolo”, *El Imparcial* (26-IV), s.p.
- 1907f “Apolo. Beneficio de Carreras”, *El Liberal* (20-VI), s.p.
- 1907g “Novedades teatrales. Apolo”, *El Imparcial* (20-VI), s.p.
- 1907h “Cómic. *Alma de Dios*”, *El Liberal* (18-XII), s.p.
- 1907i “Veladas teatrales. En el Cómic”, *La Época* (18-XII), s.p.
- 1908a “Novedades teatrales. Eslava”, *El Imparcial* (22-III), p. 1.
- 1908b “Los teatros. En Eslava”, *La Época* (22-III), s.p.
- 1908c “Los estrenos. Cómic. *¡Hasta la vuelta!*”, *Heraldo de Madrid* (25-III), s.p.
- 1908d “Los teatros. Cómic”, *El Imparcial* (25-III), s.p.
- 1908e “*La carne flaca*”, *El Arte del Teatro*, 50, (15-IV), pp. 12-16.
- 1909a “Cosas de teatros”, *La Época* (22-VI), s.p.
- 1909b “Notas teatrales. Beneficio de Emérita A. Esparza”, *ABC* (22-VI), p. 7.
- 1909c “Novedades teatrales. Zarzuela”, *El Imparcial* (22-VI), s.p.
- 1909d “*El método Górritz*”, *Comedias y Comediantes*, 2 (15-XI), pp. 12-13.
- 1909e “Teatro Eslava. *La comisaría*”, *Comedias y Comediantes*, 4 (15-XII), p. 20.
- 1910a “Estreno en La Comedia. *Mi papá*”, *El Teatro*, 16 (30-I), pp. 5 y 14-15.
- 1910b “Novedades teatrales”, *Nuevo Mundo*, 840 (10-II), s.p.
- 1910c “Teatro de la Comedia. *Mi papá*”, *Comedias y Comediantes*, 9 (15-II), pp. 4-6.
- 1910d “*La primera conquista*”, *Comedias y Comediantes*, 11 (15-III), pp. IV-VI.
- 1910e “Notas teatrales. Comedia”, *ABC* (7-IX), p. 9.
- 1910f “Notas teatrales. Comedia”, *ABC* (1-X), s.p.
- 1910g “Notas teatrales. Comedia”, *ABC* (10-X), p. 11.

- 1910h “Notas teatrales. Comedia”, *ABC* (22-X), p. 15.
- 1910i “Notas teatrales. Comedia”, *ABC* (23-X), p. 10.
- 1910j “Teatro de la Comedia: *Genio y figura*”, *Comedias y Comediantes*, 25 (1-XI), pp. 28-32.
- 1910k “Notas teatrales. Comedia”, *ABC* (10-XI), p. 11.
- 1910l “Notas teatrales. Comedia. *Genio y figura*”, *ABC* (17-XI), p. 11.
- 1910m “Diario del Teatro. Espectáculos de Madrid”, *Heraldo de Madrid* (19-XI), s.p.
- 1910n “Teatro de Apolo. *El trust de los Tenorios*”, *Comedias y Comediantes*, 26 (1-XII), pp. 20-25 y 31-32.
- 1910ñ “Notas teatrales. Apolo: *El trust de los Tenorios*”, *ABC* (4-XII), p. 10.
- 1910o “Novedades teatrales. Apolo”, *El Imparcial* (4-XII), s.p.
- 1910p “De teatros. Apolo. *El trust de los Tenorios*”, *El Liberal* (4-XII), s.p.
- 1911a “Notas teatrales. Función benéfica”, *ABC* (27-I), p. 11.
- 1911b “Función benéfica”, *El Imparcial* (29-I), p. 3.
- 1911c “Los teatros. Cómico. *Los viajes de Gulliver*”, *El Imparcial* (22-II), p. 2.
- 1911d “*Los viajes de Gulliver*”, *Nuevo Mundo* (2-III), s.p.
- 1911e “Funciones para hoy”, *El Imparcial* (13-IV), p. 5.
- 1911f “Notas teatrales. Cómico. *Gente Menuda*”, *ABC* (11-V), p. 12.
- 1911g “Teatro Cómico: *Gente menuda*”, *Comedias y Comediantes* (31-V), pp. 13-16.
- 1911h “Notas teatrales. Los autores”, *El Imparcial* (1-VIII), p. 3.
- 1911i “Notas teatrales. Los autores”, *El Imparcial* (3-VIII), p. 3.
- 1911j “Notas teatrales. Comedia”, *ABC* (28-IX), p. 10.
- 1911k “Notas teatrales. Los autores”, *El Imparcial* (28-IX), p. 2.
- 1912a “*El príncipe Casto*”, *Comedias y Comediantes*, 40 (1-II), pp. 5-8 y 11.
- 1912b “Notas teatrales. Apolo. *El príncipe Casto*”, *ABC* (15-II), pp. 7-8.
- 1912c “Teatro de Apolo. *El fresco de Goya*”, *Comedias y Comediantes*, 41 (1-III), pp. 4-8.
- 1912d “Gedeón moreno”, *Gedeón* (3-III), s.p.
- 1912e “Notas teatrales. Apolo. *El fresco de Goya*”, *ABC* (23-III), p. 10.
- 1912f “Teatro Eslava. *El cuarteto Pons*”, *Comedias y Comediantes*, 41 (1-III), s.p.
- 1912g “De teatros. Eslava. *El cuarteto Pons*”, *El Liberal* (20-VI), s.p.
- 1912h “De teatros. Lara”, *El Liberal* (26-XII), s.p.
- 1912i “Diversiones públicas. Lara”, *La Época* (26-XII), s.p.
- 1912j “Notas teatrales. Lara: *Las cacatúas*”, *ABC* (26-XII), p. 12.
- 1912k “Los teatros. Lara”, *El Imparcial*, (26-XII), s.p.
- 1913a “Notas teatrales. Cómico: *El bueno de Guzmán*”, *ABC* (8-V), p. 14.
- 1913b “Veladas teatrales. En el Cómico”, *La Época* (8-V), s.p.
- 1913c “Novedades teatrales. Cómico”, *El Imparcial* (9-V), s.p.
- 1913d “Por los teatros. Cómico. Inauguración de temporada”, *ABC* (12-IX), p. 9.
- 1913e “¿Qué hubiera usted querido ser? ¿Qué quisiera ser? Enrique García Álvarez”, *Por Esos Mundos* (1-X), pp. 36-38.
- 1913f “Escándalos en la Diputación. La entrega de niñas”, *El Duende* (2-XI), pp. 1-3.
- 1913g “Los estrenos: *La catástrofe de Burgos*”, *ABC* (26-XII), p. 7.
- 1913h “Los teatros. Lara”, *El Imparcial*, (26-XII), s.p.
- 1913i “Estreno de la semana: Lara”, *El Duende* (28-XII), p. 7.
- 1914a “Impresiones teatrales. Los estrenos. Mal Güenas”, *ABC* (11-II), p. 7.
- 1914b “Notas de arte. Los teatros”, *ABC* (5-III), p.10.
- 1914c “Notas teatrales. Apolo”, *ABC* (5-III), p. 10.
- 1914d “Los estrenos”, *La Época* (12-IV), s.p.
- 1914e “Notas teatrales. Apolo. *La corte de Risalia*”, *ABC* (12-IV), p. 8.
- 1914f “Los teatros. La Pascua escénica. Apolo”, *El Imparcial* (12-IV), p. 2.
- 1914g “Se dice”, *El Duende* (12-IV), pp. 8-9.
- 1914h “Novedades”, *Heraldo de Madrid* (17-IV), s.p.
- 1914i “Novedades teatrales. Novedades. *El maestro Vals*”, *El Imparcial* (17-IV), s.p.

- 1914j “Los estrenos. Español. *Los hijos de Lacalle*”, *ABC* (10-VI), p. 18.
- 1914k “Cosas de teatros. En el Magik Park”, *La Época* (23-VII), s.p.
- 1914l “Magik-Park. *El alma de Garibay*”, *El Liberal* (23-VII), s.p.
- 1914m “Notas teatrales. Magik-Park”, *ABC* (23-VII), p. 17.
- 1914n “Novedades teatrales. Magik-Park”, *El Imparcial* (23-VII), s.p.
- 1914ñ “Los teatros”, *Blanco y Negro* (26-VII), p. 35.
- 1914o “Los estrenos. Apolo. *La Venus de piedra*”, *ABC* (14-X), p. 16.
- 1914p “Novedades teatrales. Apolo”, *El Imparcial* (14-X), s.p.
- 1914q “De teatros. Cervantes”, *El Liberal* (22-XII), s.p.
- 1914r “Los estrenos. Cervantes. *Fúcar XXF*”, *ABC* (22-XII), p. 21.
- 1914s “Novedades teatrales. Cervantes”, *El Imparcial* (22-XII), s.p.
- 1914t “Vida teatral. Cervantes. *Fúcar XXF*”, *Heraldo de Madrid* (22-XII), s.p.
- 1915a “Guía de espectáculos. Martín”, *El Imparcial* (25-II), p. 5.
- 1915b “Cervantes. *Pastor y Borrego*”, *El Liberal* (6-III), s.p.
- 1915c “Los estrenos. Cervantes. *Pastor y Borrego*”, *ABC* (6-III), p. 14.
- 1915d “Novedades teatrales. Cervantes”, *El Imparcial* (6-III), p. 2.
- 1915e “Los estrenos. Apolo. *La niña de las planchas*”, *ABC* (15-IV), p. 17.
- 1915f “Novedades teatrales. Apolo. Beneficio y estreno”, *El Imparcial* (15-IV), p. 2.
- 1915g “Notas teatrales. Infanta Isabel”, *ABC* (31-V), p. 24.
- 1915h “Cosas de teatros. En el Infanta Isabel. *Carretera real arriba*”, *La Época* (1-VI), s.p.
- 1915i “Cosas de teatros. En la Zarzuela. *Las vírgenes paganas*”, *La Época* (1-VI), s.p.
- 1915j “Notas teatrales. *Las vírgenes paganas*”, *ABC* (1-VI), pp. 33-34.
- 1915k “Novedades teatrales. Zarzuela”, *El Imparcial* (1-VI), s.p.
- 1915l “Zarzuela. *Las vírgenes paganas*”, *El Liberal* (1-VI), s.p.
- 1915m “Vida teatral. Zarzuela. *Las vírgenes paganas*”, *Heraldo de Madrid* (1-VI), s.p.
- 1915n “Notas teatrales. Zarzuela”, *ABC* (31-VI), p. 23.
- 1915ñ “Notas teatrales. Cervantes: *La frescura de Lafuente*”, *ABC* (23-XII), p. 15.
- 1915o “Cervantes: *La frescura de Lafuente*”, *Heraldo de Madrid* (23-XII), s.p.
- 1916a “Cosas de teatros. En la Princesa. *La casa de los crímenes*”, *La Época* (11-I), s.p.
- 1916b “Novedades teatrales. Princesa”, *El Imparcial* (11-I), s.p.
- 1916c “Novedades teatrales. Español”, *El Imparcial* (11-II), s.p.
- 1916d “Novedades teatrales. Beneficios, estrenos y murmuraciones”, *El Imparcial* (17-VI), p. 5.
- 1916e “Novedades teatrales. Comedia”, *El Imparcial* (28-VI), p. 3.
- 1916f “Notas teatrales. Apolo. *El asombro de Damasco*”, *ABC* (21-IX), p. 15.
- 1916g “Cosas de teatros. *El verdugo de Sevilla*”, *El Liberal* (1-XI), s.p.
- 1916h “Los teatros. Comedia”, *El Imparcial* (1-XI), p. 2.
- 1916i “Notas teatrales. Comedia”, *ABC* (2-XI), p. 13.
- 1916j “Los teatros”, *Blanco y Negro* (5-XI), p. 30.
- 1917a “Gacetillas teatrales. Comedia. *El último Bravo*”, *Heraldo de Madrid* (1-II), s.p.
- 1917b “Arte lírico”, *ABC* (17-II), p. 17.
- 1917c “Los estrenos. Lara. *La locura de Madrid*”, *El Liberal* (18-II), s.p.
- 1917d “Los teatros. Lara”, *El Imparcial* (18-II), p. 1.
- 1917e “Notas teatrales. Fiesta del sainete”, *ABC* (21-III), p. 17.
- 1917f “Los teatros. Fiesta del sainete”, *El Imparcial* (21-III), s.p.
- 1917g “Noticias teatrales: Comedia. *Los cuatro Robinsones*”, *ABC* (9-V), p. 15.
- 1917h “Los teatros. Comedia”, *El Imparcial* (9-V), s.p.
- 1917i “Notas teatrales. Retiro: *El cabo Pinocho*”, *ABC* (3-VIII), p. 12.
- 1917j “Los teatros. Buen Retiro”, *El Imparcial* (3-VIII), s.p.
- 1917k “Los teatros de verano. Retiro. *El cabo Pinocho*”, *El Liberal* (3-VIII), s.p.
- 1917l “Notas teatrales. Comedia: *Nieves de la Sierra*”, *ABC* (20-IX), p. 11.
- 1917m “Gacetillas teatrales. Parish. *El rey del tabaco*”, *Heraldo de Madrid* (19-XII), s.p.
- 1917n “Comedia. *Los íntimos*”, *ABC* (26-XII), p. 12.

- 1918a “Novedades teatrales. Apolo”, *El Imparcial* (6-II), p. 1.
- 1918b “Notas teatrales. Estreno en el Cómico: *Las buenas almas*”, *ABC* (9-II), p. 13.
- 1918c “En Apolo. Fiesta del Sainete”, *El Liberal* (5-V), s.p.
- 1918d “Notas teatrales. Fiesta de Sainete”, *ABC* (5-V), p. 16.
- 1918e “Apolo. *Juanito y su novia*”, *El Liberal* (24-XI), s.p.
- 1918f “Espectáculos, informaciones y noticias. Apolo: *Juanito y su novia*”, *ABC* (24-XII), p. 21.
- 1919a “Enrique García Álvarez”, *Nuevo Mundo* (22-I), s.p.
- 1919b “Enrique García Álvarez y *Las Pirámides de Sal*”, *Gedeón* (22-I), s.p.
- 1919c “Espectáculos, informaciones y noticias. Lara. Margarita Gelabert”, *ABC* (22-I), p. 20.
- 1919d “Espectáculos, informaciones y noticias. Infanta Isabel”, *ABC* (21-III), p. 17.
- 1919e “Los teatros. Apolo. *Pancho Virondo*”, *El Liberal* (1-XI), s.p.
- 1920a “Informaciones y noticias. Espectáculos y deportes. Banquete a García Álvarez”, *ABC* (15-III), p. 20.
- 1920b “Los teatros. Infanta Isabel”, *El Liberal* (4-IV), s.p.
- 1920c “*La tragedia de Laviña*”, *ABC* (4-IV), p. 12.
- 1920d “Veladas teatrales. Infanta Isabel”, *La Época* (5-IV), s.p.
- 1920e “Notas teatrales. *La coneja*”, *ABC* (15-VII), p. 19.
- 1920f “Informaciones teatrales. *La coneja*”, *ABC* (5-X), p. 16.
- 1920g “Detrás del telón. Cómicos y autores”, *La Libertad* (1-XII), p. 4.
- 1920h “Detrás del telón. Cómicos y autores”, *La Libertad* (2-XII), p. 5.
- 1920i *Las situaciones cómicas en el teatro español*, Madrid, *La Novela Teatral*.
- 1921a “Informaciones teatrales. Comedia”, *ABC* (12-I), p. 19.
- 1921b “Espectáculos y deportes. Comedia”, *ABC* (15-I), p. 19.
- 1921c “Informaciones y noticias teatrales. *El puesto de antiquités*”, *ABC* (26-II), p. 20.
- 1921d “Guía de espectáculos. Teatros”, *El Imparcial* (27-II), s.p.
- 1921e “En honor de un autor cómico: Enrique García Álvarez”, *Nuevo Mundo* (28-III), p. 10.
- 1922a “Informaciones y noticias teatrales. *La frutería de Frutos o Qué colección de brutos*”, *ABC* (2-VI), p. 26.
- 1922b “Informaciones y noticias teatrales. *Larrea y Lamata o ¿Qué hacemos con el difunto?*”, *ABC* (18-X), p. 26.
- 1923a “Informaciones y noticias teatrales. *El punto de Mira*”, *ABC* (14-III), p. 21.
- 1923b “Los teatros. Novedades. *El punto de Mira*”, *Heraldo de Madrid* (14-III), s.p.
- 1923c “Guía de espectáculos. Teatros. Rey Alfonso”, *El Imparcial* (28-IV), p. 5.
- 1923d “Notas teatrales. *El testamento de un vivo*”, *ABC* (5-V), p. 23.
- 1923e “Novedades teatrales. Rey Alfonso”, *El Imparcial* (5-V), s.p.
- 1923f “Informaciones y noticias teatrales: *El fuego*”, *ABC* (9-V), p. 23.
- 1923g “Los teatros. Martín. *El fuego*”, *Heraldo de Madrid* (9-V), s.p.
- 1923h “Los teatros. Martín. *El fuego*”, *El Imparcial* (9-V), s.p.
- 1923i “Informaciones y noticias teatrales: *El fin de Edmundo*”, *ABC* (6-X), p. 26.
- 1923j “Guía de espectáculos. Teatros. Rey Alfonso”, *El Imparcial* (10-X), s.p.
- 1924a “Informaciones teatrales. *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*”, *ABC* (24-IV), p. 20.
- 1924b “Novedades teatrales. Estreno en La Latina”, *La Época* (24-IV), s.p.
- 1924c “Los teatros. Latina. *El vizconde se divierte o Quince penas de muerte*”, *Heraldo de Madrid* (24-IV), s.p.
- 1925a “Informaciones teatrales: *Kiriki*”, *ABC* (23-IX), p. 29.
- 1925b “La actualidad teatral”, *Nuevo Mundo*, 1605 (24-X), s.p.
- 1925c “La vida teatral. Estrenos y reposiciones. La temporada de ópera en el Apolo. Reina Victoria. *Clara Luna*”, *El Imparcial* (26-XII), p. 5.
- 1925d “*Clara Luna*”, *ABC* (29-XII), p. 28.
- 1926a “El teatro en provincias”, *ABC* (4-IX), p. 35.
- 1926b “Informaciones teatrales. El teatro en Madrid. *Juanito Mejía*”, *ABC* (11-IX), p. 27.

- 1927a “¿Cuál ha sido el mejor día de 1926?”, *Blanco y Negro* (1-I), s.p.
- 1927b “Toros, teatros, deportes. Maravillas”, *ABC* (9-I), p. 35.
- 1927c “Veladas teatrales. Infanta Isabel”, *La Época* (12-II), s.p.
- 1927d [Sin título], *Alfilerazos* (27-IX), p. 6.
- 1927e “Informaciones y noticias teatrales: *El asombro de Gracia*”, *ABC* (27-XI), p. 45.
- 1927f [Sin título], *Alfilerazos*, 19 (6-XII), p. 8.
- 1928a “¿Qué piensa hacer usted este año para ser feliz?”, *Blanco y Negro* (1-I), s.p.
- 1928b “Informaciones de espectáculos, teatros, conciertos, circos”, *ABC* (13-VII), p. 33.
- 1930a “Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. *La falta de memoria*”, *ABC* (2-III), p. 55.
- 1930b “Informaciones y noticias teatrales. Latina”, *ABC* (7-X), p. 50.
- 1930c “Teatros y cines. Las novedades escénicas de ayer”, *Heraldo de Madrid* (5-XII), p. 5.
- 1931a “Fallecimiento de Enrique García Álvarez”, *ABC* (23-I), p. 23.
- 1931b “García Álvarez”, *Ahora* (21-I), p. 24.
- 1931c “Madrid. La actualidad teatral. Enrique García Álvarez”, *ABC* (23-I), p. 9.
- 1931d “Notas sobre el entierro de García Álvarez”, *La Voz* (23-I), p. 2.
- 1931e “Sobremesa y Alivio de Comediantes”, *ABC* (18-VI), p. 24.

A.

- 1915 “De teatros. Cervantes. *La frescura de Lafuente*”, *El Liberal* (22-XII), s.p.
- 1916 “De teatros. Comedia. Beneficio de Bonafé”, *El Liberal* (28-VI), s.p.
- 1917a “Los teatros. Comedia. *El último Bravo*, astrakanada de los señores Álvarez y Muñoz”, *El Imparcial* (1-II), s.p.
- 1917b “Veladas teatrales. Comedia. *El último Bravo*”, *La Época* (1-II), s.p.
- 1917c “Veladas teatrales. En Lara. *La locura de Madrid*”, *La Época* (18-II), s.p.
- 1917d “Veladas teatrales. Retiro. *El cabo Pinocho*”, *La Época* (3-VIII), s.p.
- 1917e “Veladas teatrales. En la Comedia. *Nieves de la Sierra*”, *La Época* (20-IX), s.p.
- 1918a “Veladas teatrales. Apolo. *El niño judío*”, *La Época* (6-II), s.p.
- 1918b “Los teatro. Coliseo Imperial. Beneficio de Mercedes Sampetro”, *El Liberal* (14-IV), s.p.
- 1918c “Veladas teatrales. Apolo. *Juanito y su novia*”, *La Época* (24-XII), s.p.
- 1919 “Veladas teatrales”, *La Época* (1-XI), s.p.
- 1921 “Veladas teatrales”, *La Época* (26-II), s.p.
- 1927 “Los teatros. Novedades”, *El Liberal* (27-XI), p. 3.

A.A.

- 1904 “Los estrenos. En el Moderno”, *La Correspondencia de España* (22-III), s.p.

A.C.

- 1922 “Teatros. Estreno en el Rey Alfonso. *La frutería de Frutos o ¡Qué colección de brutos!*”, *Heraldo de Madrid* (2-VI), s.p.

ADAME MARTÍNEZ, Serafín

- 1926 “Cuando los maestros eran noveles: García Álvarez es gracioso desde que tenía tres años de edad”, *Blanco y Negro*, (22-VIII), s.p.

A.F.L.

- 1922 “Novedades teatrales. Cómic”, *El Imparcial* (18-X), p. 4.
- 1930 “Novedades teatrales. Cómic, *La academia*”. *El Imparcial* (5-XII), p. 8.

- A.M.
1930 "Los teatros. En el Cómico y en el Avenida. García Álvarez vuelve al proescenio en Madrid. Una tarde agradable", *El Liberal* (5-XII), p. 2
- AMORÓS, Andrés
1998 Ed., *El verdugo de Sevilla*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- A.P., EL
1893 "Los espectáculos. Recoletos", *Heraldo de Madrid* (1-VIII), s.p.
- A.P.L.
1916a "Gacetillas teatrales. Novedades. Beneficios y estrenos", *Heraldo de Madrid* (17-VI), s.p.
1916b "Gacetillas teatrales. Comedia. Bonafé", *Heraldo de Madrid* (1-XI), s.p.
1917 "Gacetillas teatrales. La gran tarde", *Heraldo de Madrid* (25-XII), s.p.
1918a "Gacetillas teatrales. Apolo. Rosario Leonís", *Heraldo de Madrid* (6-II), s.p.
1918b "Gacetillas teatrales. De Parellada a García Álvarez pasando por Tchaikowsky", *Heraldo de Madrid* (9-II), s.p.
1919 "Gacetillas teatrales. Apolo. Casimiro Virondo", *Heraldo de Madrid* (1-XI), s.p.
- ARAUJO COSTA, Luis
1930a "Veladas teatrales. Lara", *La Época* (3-III), s.p.
1930b "Veladas teatrales. Cómico", *La Época* (3-XII), s.p.
- ARIZA VIGUERA, Manuel
1974 *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Madrid, Fragua.
- ASENJO, M.
1907 "La suerte loca", *El Arte del Teatro*, 32 (15-VII), pp. 9-12.
- ASLAN, Odette
1979 *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, trad. Joan Giner, Barcelona, Gustavo Gili.
- AZCUNE, Valentín
2000 "Miscelánea erudita", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 25, pp. 267-280.
- B.
1896 "Sección de espectáculos", *El Imparcial* (25-VII), s.p.
- BACHILLER BAMBALINA, EL
1907 "La gente seria", *El Arte del Teatro*, 29 (1-VI), pp. 7-10
- BEJARANO, Leopoldo
1917a "Los estrenos. Comedia", *El Liberal* (9-V), s.p.
1917b "Los teatros. Estreno en Price", *El Liberal* (19-XII), s.p.
1918a "Los estrenos. Apolo", *El Liberal* (6-II), s.p.
1918b "Los estrenos. Cómico", *El Liberal* (9-II), s.p.
1921 "Los estrenos. Lara", *El Liberal* (26-II), s.p.
1922a "Los teatros. Rey Alfonso", *El Liberal* (2-VI), s.p.
1922b "Los teatros. Cómico", *El Liberal* (18-X), s.p.

- 1924 “Los teatros. Latina”, *El Liberal* (24-IV), s.p.
- 1925 “Los estrenos de ayer. Enrique García Álvarez y Joaquín Abati ofrecieron al público del Reina Victoria su consabida obra pascual”, *El Liberal* (25-XII), s.p.
- 1927 “Crónica de teatros. Infanta Isabel. *Riña de Gallos*”, *El Liberal* (12-II), s.p.
- B[EARANO], L[eopoldo]
- 1917 “Los estrenos. Comedia”, *El Liberal* (9-IV), s.p.
- 1925 “Veladas teatrales. Reina Victoria”, *La Época* (25-XII), s.p.
- BENTIVEGNA, Patricia
- 2000 *Parody in the Género Chico*, New Orleans, University Press of the South.
- BLANCO, Leandro
- 1927 “Mentidero teatral”, *ABC* (10-II), p. 11.
- BOMBERO DE GUARDIA, EL
- 1909 “Los teatros. Beneficio de Carreras”, *El Imparcial* (19-VI), s.p.
- 1912a “Novedades teatrales. Apolo. Beneficio y estreno”, *El Imparcial* (23-III), p. 2.
- 1912b “Los teatros. Eslava”, *El Imparcial* (20-IV), s.p.
- BURGOS, Zurbano
- 1907 “De teatros”, *Café!!*, 46 (22-12), s.p.
- C.
- 1904 “Los estrenos. En Lara”, *La Correspondencia de España* (25-III), s.p.
- 1916 “Novedades. Beneficio, estrenos y otras cosas”, *El Liberal* (17-VI), s.p.
- CABALLERO, P.
- 1916 *Diez años de crítica teatral. 1907-1916*, Madrid, Administración del Apostolado de la Prensa.
- CABALLERO AUDAZ, El
- 1914 “Enrique García Álvarez o el soberano de la jocosidad”, *La Esfera* (Madrid), 27 (4-VII), s.p.
- 1922 *Lo que sé por mí. Tercera serie*, Madrid, Mundo Latino.
- 1943 “Enrique García Álvarez”, en *Galería: más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas y comentadas*, Madrid, El Caballero Audaz, vol. I, pp. 133-139.
- CARAMANCHEL
- 1909a “La semana teatral. El terribleperecismo. Del Japón a Galicia. En Martín. El Raseo”, *Nuevo Mundo*, 806 (17-VI), s.p.
- 1909b “La semana teatral”, *Nuevo Mundo*, 808, (1-VII), s.p.
- 1912a “Crónica teatral. *El rey trovador, El bobo, El príncipe Casto*”, *Nuevo Mundo*, 946, (22-II), s.p.
- 1912b “Notas teatrales. *El cuarteto Pons, Arsenio Lupin, Herencia y educación*”, *Nuevo Mundo*, 956 (2-V), s.p.
- CASADO, José
- 1919 *Las pirámides de sal*, Madrid, Imp. Sáez Hermanos.

CH.

- 1899 “Los teatros. Apolo. Churro Bragas”, *El Imparcial* (2-II), s.p.
1900a “Teatro Eldorado. Inauguración. Dos estrenos”, *El Imparcial* (24-VI), s.p.
1900b “Teatro Lara. *La torta de Reyes*”, *El Imparcial* (26-XII), s.p.
1901 “Apolo”, *El Imparcial* (5-VII), s.p.
1902 “Los teatros. Eslava”, *El Imparcial* (5-III), s.p.
1903 “Apolo. Beneficio de Carreras”, *El Imparcial* (2-V), p. 4.

CIUTI

- 1901 “Los estrenos”, *La Época* (5-VII), s.p.

CONDE GUERRI, María José

- 1984 *El teatro de Enrique Jardiel Poncela (Una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja.
1998 “Los colaboradores de Muñoz Seca: Enrique García Álvarez, un olvidado del teatro cómico”, en *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, ed. Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Universidad, pp. 81-88.

CRESPO MATELLÁN, Salvador

- 1979 *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad.

D.

- 1923 “Los teatros. Rey Alfonso”, *El Liberal* (6-X), s.p.

DELEITO Y PIÑUELA, José

- 1949 *Origen y apogeo del “género chico”*, Madrid, Revista de Occidente.

DÍEZ CANEDO, Enrique

- 1968 *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914-1916*, México, Joaquín Mortiz, vol. III.

DUENDE DE LA COLEGIATA, El

- 1913 “¿Qué hubiera usted querido ser? ¿Qué quisiera usted ser? Enrique García Álvarez”, *Por Esos Mundos* (13-X), pp. 36-39.

DUSCHKA

- 1922 “En el Cómico. *Larrea y Lamata o Qué hacemos con el difunto*”, *Heraldo de Madrid* (18-X), p.3.

E.

- 1920 “Los teatros. Estrenos del sábado”, *Heraldo de Madrid* (5-IV), s.p.

E.C.

- 1923 “Los teatros. Novedades”, *El Liberal* (13-III), s.p.

E.G.

- 1918 “De la Fiesta del Sainete”, *Heraldo de Madrid* (5-V), s.p.

E.R.

- 1913 “De teatros. Lara. *La catástrofe de Burgos*”, *El Liberal* (26-XII), s.p.

- E.R. DE LA S.
1925 Movimientos teatrales. Reina Victoria. *Clara Luna*", *Heraldo de Madrid* (25-XII), s.p.
- E.S.
1907 "La edad de hierro", *El Arte del Teatro*, 26 (15-IV), pp. 5-8.
- ESPÍN TEMPLADO, Pilar
1988 *El teatro por horas (1870-1910) (Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2 vols.
1995 *El teatro por horas (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- F.
1905 "Los Estrenos. En Apolo: *El iluso Cañizares*", *ABC* (23-XII), p. 8.
1907 "Notas teatrales. Apolo. *La gente seria*", *ABC* (26-IV), p. 5.
1908 "Notas teatrales. Cómic. Beneficio de Loreto Prado", *ABC* (10-V), p. 9.
1923 "Espectáculos, informaciones y noticias", *ABC* (22-III), p. 21.
1925 "Informaciones y noticias teatrales: *Clara luna*", *ABC* (25-XII), p. 25.
1930 "Informaciones y noticias teatrales. Teatros de Madrid. Cómic. *La academia*", *ABC* (5-XII), p. 33.
- F.A.
1922 "Veladas teatrales", *La Época* (2-VI), s.p.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao
1917 "El autor en el estreno", *ABC* (1-II), p. 18.
- FERRAND, Diógenes
1908a "¡Hasta la vuelta!", *El Arte del Teatro*, 52 (15-IV), pp. 2-4.
1908b "El hurón y Felipe II", *El Arte del Teatro*, 55 (1-VII), pp. 5-6.
- FIGARILLO
1903 "El estreno de El Lírico", *Los Estrenos* (VIII), p. 3
- FLORES GARCÍA, Francisco
1914 "Magik-Park. *El alma de Garibay*", *Heraldo de Madrid* (23-VII), s.p.
- FLÓREZ, Rafael
1969 *Jardiel Poncela*, Madrid, EPESA.
- FLORIDOR
1903a "Mentidero teatral. Comentarios", *ABC* (7-V), p. 9.
1903b "Mentidero teatral. Salpicón", *ABC* (11-IX), p. 10.
1905 "Mentidero teatral. En Apolo. *La reja de la Dolores*", *ABC* (27-IX), p. 10.
1907a "Notas teatrales. Un beneficio y dos estrenos", *ABC* (20-VI), p. 7.
1907b "Los estrenos. Cómic. *Alma de Dios*", *ABC* (18-XII), p. 7.
1908a "Notas teatrales. Eslava. *La carne flaca*", *ABC* (22-III), p. 7.
1908b "Cómic: ¡Hasta la vuelta!", *ABC* (25-III), p. 7.
1910 "Los estrenos. Comedia. *Mi papá*", *ABC* (27-I), pp. 10-11.
1918 "Notas teatrales. Apolo: *El niño judío*", *ABC* (6-II), p. 15.
1919a "Espectáculos, informaciones y noticias. Infanta Isabel: *La plaza de Primo*", *ABC* (22-III), p. 21.

- 1919b “Espectáculos y deportes. Informaciones y noticias”, *ABC* (1-XI), p. 17
- 1946 “El diálogo cómico en el teatro”, *La Estafeta Literaria*, 40, p. 11.
- FORILLO
- 1903 “Novedades teatrales. Inauguraciones y estrenos”, *El Imparcial* (6-IX), s.p.
- FRESNO, F.
- 1919 “La plaza de Primo”, *ABC* (25-III), p. 6.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la
- 1985 “En torno al astracán”, *Castilla*, 9-10, pp. 23-44.
- 1990 “Sobre el status económico del comediógrafo en el primer tercio del siglo XX”, *Dicenda*, 9, pp. 85-98.
- GIL ASENSIO, Federico
- 1910 “Páginas humorísticas. Tres rivales de ‘Bombita’ o una corrida de toros”, *Por Esos Mundos* (1-XI), pp. 105-109.
- GÓMEZ CARREÑO, G.
- 1900 “Teatros: Eldorado”, *Gente Conocida* (11-VII), p. 12.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás
- 1966 “El teatro de humor del siglo XX hasta Jardiel Poncela”, en *El teatro de humor en España*, ed. Juan Rof Carballo, Madrid, Editora Nacional, pp. 31-44.
- GRESKA, Armando
- 1908 “Alma de Dios”, *El Arte del Teatro* 44 (15-I), pp. 5-9.
- GUIRAL STEEN, María Sergia
- 1981 “Introducción” a Enrique García Álvarez y Pedro Muñoz Seca, *La casa de los crímenes*, Cincinnati, Estreno.
- H.
- 1907 “Cómico. Alma de Dios”, *Heraldo de Madrid* (18-XII), s.p.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luís
- 1991 *Teatro lírico español. Tomo I. Catálogo A-E*, La Coruña, Diputación Provincial.
- 1993 *Teatro lírico español. Tomo II. Catálogo F-O*, La Coruña, Diputación Provincial.
- 1994 *Teatro lírico español. Tomo III. Catálogo O-Z*, La Coruña, Diputación Provincial.
- 1996 *Teatro lírico español. Tomo IV. Libretistas y compositores*, La Coruña, Diputación Provincial.
- IGLESIAS HERMIDA, Prudencio
- 1913 “Hombres y cosas de mi patria y de mi tiempo: la historia pintoresca de una formidable deslealtad de Arniches”, *El Duende* (16-XI), pp. 11-12.
- INTERINO
- 1910 “Teatro de la Comedia. Genio y figura”, *Heraldo de Madrid* (17-XI), s.p.
- J.A.
- 1906 “Teatro de Apolo. Beneficio de Carreras”, *El Liberal* (30-V), s.p.

J. DE L.

- 1899 “Los teatros. Maravillas. *Los presupuestos de Villaverde*”, *El Imparcial* (16-VI), s.p.
1905a “Novedades teatrales. Apolo: *El perro chico*”, *El Imparcial* (6-V), p. 3.
1905b “Los teatros. Apolo. *El iluso Cañizares*, humorada en cinco cuadros”, *El Imparcial* (27-XII), p. 1.
1906 “Los teatros”, *El Imparcial* (25-XI), s.p.
1908 “Novedades teatrales. Cómico”, *El Imparcial* (10-V), s.p.
1910a “Los teatros”, *El Imparcial* (27-I), p. 2.
1910b “En Apolo. Fiesta del Sainete”, *El Imparcial* (13-III), p. 2.
1914 “Los teatros. Español. Beneficio y estreno”, *El Imparcial* (10-V), s.p.

J. DE LA L.

- 1897 “Teatro Eslava. *Historia Natural*”, *El Liberal* (19-XII), s.p.
1911 “Cómico. *Los viajes de Gulliver*”, *El Liberal* (22-II), s.p.

J.G.O.

- 1927 “Infanta Isabel. *Riña de Gallos*”, *Heraldo de Madrid* (13-II), p. 4.
1930 “Teatro y cines. Las novedades escénicas del sábado. *Los tres mosqueteros* obtuvieron un franco éxito popular en el Español. García Álvarez y Abati recobraron su público en el Lara con *La falta de memoria*”, *Heraldo de Madrid* (3-III), p. 5.

JARDIEL PONCELA, Enrique

- 1934 *Tres comedias con un solo ensayo*, Madrid, Biblioteca Nueva.

JURADO DE LA PARRA, José

- 1908 *Los del teatro: semisemblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas*, Madrid, R. Velasco.

K.

- 1904 “Teatro Eslava. *¡Pobre España!*”, *El Liberal* (20-II), s.p.

L.

- 1892 “Teatro Eslava. *La trompa de caza*”, *El Liberal* (25-IX), s.p.
1895 “Teatro Eslava”, *El Liberal* (17-XII), s.p.
1899 “Teatro de Maravillas. *Los presupuestos de Villapierde*”, *El Liberal* (16-VII), s.p.
1900 “Teatro Eslava. *La alegría de la huerta*”, *El Liberal* (21-I), s.p.
1902 “Teatro Eslava. *La boda*”, *El Liberal* (5-III), s.p.
1903a “Teatro de Apolo. Beneficio de Carreras. *El terrible Pérez*”, *El Liberal* (2-V), s.p.
1903b “Teatro Lírico. *El famoso Colirón*”, *El Liberal* (12-VII), s.p.
1904a “Teatro Moderno”, *El Liberal* (22-III), s.p.
1904b “Teatro de Apolo. Beneficio de Carreras. *El pobre Valbuena*”, *El Liberal* (2-VII), s.p.
1905a “Teatro de Apolo. Estreno y beneficio”, *El Liberal* (6-V), s.p.
1905b “Teatro de Apolo. *El iluso Cañizares*”, *El Liberal* (23-XII), s.p.
1906a “De teatros”, *El Liberal* (25-IV), s.p.
1906b “Los estrenos. Cómico”, *Heraldo de Madrid* (25-IV), s.p.
1906c “De teatros. En Apolo”, *El Liberal* (1-VII), s.p.
1907a “Apolo. *La gente seria*”, *El Liberal* (26-IV), s.p.
1907b “Los estrenos. Cómico. Beneficio de Loreto Prado” (10-X), s.p.
1908 “Los estrenos. Cómico”, *Heraldo de Madrid* (10-V), s.p.
1909 “Apolo. Beneficio de Carreras”, *El Liberal* (19-VI), s.p.
1911 “Cómico. *Gente Menuda*”, *El Liberal* (11-V), s.p.
1912a “Apolo. *El príncipe Casto*”, *El Liberal* (15-II), s.p.

- 1912b “Beneficio y estreno en Apolo”, *El Liberal* (23-III), s.p.
- 1913 “Cómico. *El bueno de Guzmán*”, *El Liberal* (8-IV), s.p.
- 1914 “De Teatros. Apolo”, *El Liberal* (14-X), s.p.
- 1915 “Apolo. *La niña de las planchas*”, *El Liberal* (15-IV), s.p.

LAGARMA BERNARDOS, Juan

- 1988 “Enrique García Álvarez”, Madrid, *Caja de Ahorros y Monte de Piedad*, 80 (marzo), pp. 34-35.

LARIOS DE MEDRANO, J.

- 1926 “Los teatros. Inauguración de la temporada. La Comedia y el Cómico solemnizaron la apertura con estrenos”, *El Liberal* (11-IX), s.p.

LASERNA, José de

- 1900 “Los teatros. Eldorado. *La luna de miel*”, *El Imparcial* (8-VII), s.p.
- 1910 “Los teatros”, *El Imparcial* (17-XI), s.p.

LEPINA, ANTONIO F.

- 1927 “De la vida teatral. En Lara, Infanta Isabel y Novedades. Infanta Isabel. *Riña de gallos*”, *El Imparcial* (12-II), p. 3.

LÓPEZ BARBADILLO, Joaquín

- 1915 “Perfil del día. No hay más remedio que tener alma de cántaro”, *El Imparcial* (4-III), s.p.

LÓPEZ PINILLOS, José (*PÁRMENO*)

- 1920 “Las cosas de García Álvarez”, *Los favoritos de la multitud. Cómo se conquista la notoriedad*, Madrid, Pueyo, pp. 227-239.

LÓPEZ RUBIO, José

- 1973 “¿Quién me compra este misterio de Enrique García Álvarez?”, en *Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Azorín. Enrique García Álvarez. José Serrano*, Madrid, SGAE, pp. 179-197.

LUNA, A.

- 1900 “Los estrenos”, *Heraldo de Madrid* (21-I), s.p.

LUQUE, Fernando

- 1920 “La figura de la semana: Enrique García Álvarez”, *Nuevo Mundo*, 1370 (16-IV), s.p.

M.

- 1919 “Los estrenos. Infanta Isabel”, *Heraldo de Madrid* (22-III), s.p.

MACHADO, Manuel

- 1917 “La fiesta del sainete”, *El Liberal* (21-III), s.p.

MARQUINA, Rafael

- 1923 “Los estrenos. Rey Alfonso”, *Heraldo de Madrid* (6-X), p. 2.

MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón

- 1921 “Vida nacional. García Álvarez o la hilaridad”, *Blanco y Negro* (21-VIII), s.p.

- 1926 "Los autores ante el cinematógrafo: Enrique García Álvarez filma una película", *Blanco y Negro* (3-X), s.p.
- MAYRAL, José L.
- 1922a "Las cosas de los teatros: estrenos variados", *Buen Humor*, 25 (21-V), p. 8.
- 1922b "Las cosas de los teatros: *La frutería* de García", *Buen Humor*, 28 (11-VI), p. 8.
- 1922c "Las cosas de los teatros: ¿qué hacemos con el difunto?", *Buen Humor*, 48 (29-X), p. 12.
- 1923 "Las cosas de los teatros", *Buen Humor*, 99 (21-X), p. 10.
- MCKAY, Douglas R.
- 1981 "Forty years of titillation: the absurdist trend in Spanish theatre humor", *Estreno* (Primavera), pp. 11-13.
- MÉNDEZ, Félix
- 1910 "Notas cómicas. Información Eutrapélica", *Por Esos Mundos* (1-VII), pp. 86-98.
- 1911 "Teatro de la Comedia", *Nuevo Mundo* (5-X), s.p.
- MEMBREZ, Nancy
- 1987 *The "Teatro por horas": History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry (1867-1922)*, Santa Bárbara, University of California.
- MIQUIS, Alejandro
- 1907 "La semana teatral. Varios estrenos", *Nuevo Mundo*, 729 (26-XII), s.p.
- 1910a "La semana teatral. *Genio y figura*", *Nuevo Mundo*, 881 (24-XI), s.p.
- 1910b "La semana teatral. *El trust de los Tenorios*", *Nuevo Mundo*, 884 (15-XII), s.p.
- 1911 "La semana teatral. *Gente Menuda*", *Nuevo Mundo*, 906 (18-V), s.p.
- 1917a "*El último Bravo. El recuerdo. El palacio de la marquesa. La mujer de Boliche. La historia de Sevilla*", *Nuevo Mundo* (16-II), s.p.
- 1917b "*Los cuatro Robinsones*", *Nuevo Mundo* (18-V), s.p.
- 1917c "*El rey del tabaco*", *Nuevo Mundo* (28-XII), s.p.
- 1919 "Semana teatral. *La casona. La plaza de Primo*", *Nuevo Mundo*, 1316 (28-III), s.p.
- 1920 "La semana teatral", *Nuevo Mundo*, 1370 (16-IV), s.p.
- MONTERO ALONSO, José
- 1939 *Pedro Muñoz Seca: vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español*, Madrid, Ediciones Españolas.
- 1973 "Vida, humor y drama de Enrique García Álvarez", *Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Azorín. Enrique García Álvarez. José Serrano*, Madrid, SGAE, pp. 79-100.
- M.B.
- 1910 "Teatro de la Comedia", *Heraldo de Madrid* (27-I), s.p.
- M.E.
- 1896 "Los teatros. Eslava", *Heraldo de Madrid* (11-X), s.p.
- 1897a "Los teatros. Eslava. *Los rancheros*", *Heraldo de Madrid* (11-XI), s.p.
- 1897b "Los teatros. Eslava. *Historia Natural*", *Heraldo de Madrid* (19-XII), s.p.
- M.F.A.
- 1922 "Veladas teatrales", *La Época* (18-X), s.p.
- 1926 "Veladas teatrales. Comedia", *La Época* (11-IX), s.p.

M.M.

- 1917 “Comedia. *Los íntimos*”, *El Liberal* (25-XII), s.p.
1927 “De la vida teatral. La tinta del Calamar. Los últimos estrenos. Chueca. *El asombro de Gracia*”, *El Imparcial* (27-XI), p. 3.

N., E. del

- 1926 [Sin título], *La Rioja. Diario de Logroño* (16-II), p. 4.

OCAÑA RUIZ, Victoria Lucía

- 1992 *El humor en el teatro de Pedro Muñoz Seca: lenguaje y situaciones escénicas*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

P.

- 1917 “Teatros de verano. En el Retiro”, *Heraldo de Madrid* (3-VIII), s.p.

PALACIOS GUTIÉRREZ, Elena

- 2007 “Una aproximación al teatro de Enrique García Álvarez”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 32, pp. 337-507.

PASO, Alfonso

- 1962 “Enrique García Álvarez”, *ABC* (18-III), p. 27.

PASO, Antonio

- 1925 “Anécdotas de autores. ¡Políticos no!”, *ABC* (10-III), pp. 9-10.

PLAZA, G.

- 1901 “De teatros”, *Heraldo de Madrid* (5-VII), s.p.

POVEDA, Julio

- 1900 “Teatro Eldorado”, *Madrid Cómico* (21-VII), pp. 5-6.

PRIOR PRIETO, EL

- 1892 “Sección de espectáculos. Eslava”, *El Imparcial* (27-IX), s.p.

RAMOS, Vicente

- 1966 *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio

- 1990 *Arniches. El escritor alicantino y la crítica*, Alicante, Caja de Ahorros.
2005 “Del castizo al fresco: tipología y ambientes de teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine”, en *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, pp. 23-42.

ROCAMBOLE

- 1903 “Sin apuntador. Eslava”, *Madrid Cómico* (23-XI), p. 379.

RUIZ ALBÉNIZ, Víctor (*CHISPERO*)

- 1953 *Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana.

- R.B.
1904 "Los estrenos. Eslava", *Heraldo de Madrid* (20-II), p. 1.
- R.M.
1926 "Las novedades de ayer. Comedia. Inauguración. *Juanito Mejía*", *Heraldo de Madrid* (11-IX), s.p.
- RUY PÉREZ
1917 "Fiesta del sainete", *La Ilustración Española y Americana* (22-III), s.p.
- S.
1914 "Vida teatral. Apolo. *La Venus de piedra*", *La Época* (14-X), s.p.
1925 "Movimiento teatral. *Kiriki* en Martín; revista de Hernández Mir y Rica", *Heraldo de Madrid* (23-IX), p. 6.
- S.A.
1900 "En Apolo. *Los gitanos*", *Heraldo de Madrid* (8-XII), s.p.
1905 "Apolo. *La reja de la Dolores*", *Heraldo de Madrid* (27-IX), s.p.
1907a "Apolo. La fiesta del sainete", *Heraldo de Madrid* (26-IV), s.p.
1907b "Teatro de Apolo", *Heraldo de Madrid* (20-VI), s.p.
1908 "Cómico. Beneficio de Loreto Prado", *Heraldo de Madrid* (10-V), s.p.
1909 "Los estrenos. Apolo", *Heraldo de Madrid* (19-VI), s.p.
1910a "Apolo. La fiesta del sainete", *Heraldo de Madrid* (13-III), s.p.
1910b "Novedades teatrales. Apolo. *El trust de los Tenorios*", *Heraldo de Madrid* (4-XII), s.p.
1912a "Los estrenos", *Heraldo de Madrid* (15-II), s.p.
1912b "Novedades teatrales. Apolo. Beneficio de la Palou y *El fresco de Goya*", *Heraldo de Madrid* (23-III), s.p.
1913a "Cómico. *El bueno de Guzmán*", *Heraldo de Madrid* (8-V), s.p.
1913b "Vida teatral. Obras pascuales. Lara. *La catástrofe de Burgos*", *Heraldo de Madrid* (25-XII), s.p.
1914a "La vida escénica. Apolo. *La corte de Risalia*", *Heraldo de Madrid* (12-IV), s.p.
1914b "La vida escénica. Teatro Español", *Heraldo de Madrid* (10-V), s.p.
1915a "Vida teatral. Cervantes: *Pastor y Borrego*", *Heraldo de Madrid* (6-III), s.p.
1915b "Vida teatral. Apolo. Beneficio de Carmen Andrés y estreno de *La niña de las planchas*", *Heraldo de Madrid* (15-IV), s.p.
1919a "Veladas teatrales. Infanta Isabel", *La Época* (22-III), s.p.
1919b "Los teatros. Apolo", *El Imparcial* (1-XI), s.p.
- S.A., EL
1899 "Espectáculos. *Concurso Universal*", *Heraldo de Madrid* (4-VI), s.p.
- SA DEL REY, Enrique
1907 "La vida de los autores. Enrique García Álvarez", *El Arte del Teatro*, 29 (1-VI), pp. 5-6.
- SAN JOSÉ DE LA TORRE, Diego
1952 "Enrique García Álvarez", en *Gente de ayer: retablillo literario de los comienzos de siglo*, Madrid, Inst. Editorial Reus, pp. 126-133.
- SÁNCHEZ CARRERE, Adolfo
1923 "Cómo se hacen los éxitos: *Alma de Dios*", *Mundo Gráfico* (2-V), s. p.

SEGUNDO APUNTE, EL

- 1899 “Los estrenos. En Maravillas”, *Heraldo de Madrid* (16-VII), s.p.
1900 “Los estrenos. *La luna de miel*”, *Heraldo de Madrid* (8-VII), s.p.S. A. M.
1926 “Los autores, en capilla. Enrique García Álvarez no cree en la crisis teatral”, *La Nación* (10-IX), p. 5.

SERRANO, Carlos

- 1994 “Arniches y la parodia donjuanesca: *El trust de los Tenorios* (1910)”, *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed. Juan Antonio Ríos Carratalá, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert /Diputación de Alicante, pp. 177-188.

SERRANO ANGUITA, F.

- 1967 “Enrique García Álvarez”, *Diario Madrid* (6-XII), p. 27.

SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria

- 1992 *El teatro de Carlos Arniches*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
1994 “Transformaciones y variantes en el melodrama arnichesco”, en *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed. Juan Antonio Ríos Carratalá, Alicante, pp. 91-101.
1995a ed., *Carlos Arniches. Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2 vol. I.
1995b ed., *Carlos Arniches. Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, vol. II.
1998 *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.
2005 ed., *Carlos Arniches. Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, vol. III.
2007 ed., *Carlos Arniches. Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, vol. IV.

STOP, CH.

- 1904a “Chismografía teatral”, *Nuevo Mundo*, 544 (9-VI), s.p.
1904b “Chismografía teatral”, *Nuevo Mundo*, 557 (8-IX), s.p.
1904c “Chismografía teatral”, *Nuevo Mundo*, 559 (22-IX), s.p.

TEJADA PELUFFO, José Luis

- 1988 “Hacia una estimación del teatro de Muñoz Seca”, *Gades*, 17, pp. 133-147.

TRISTÁN

- 1914 “Español”, *El Liberal* (10-V), s.p.

U.A.

- 1915 “Veladas teatrales. En Apolo: Beneficio de Carmen Andrés”, *La Época* (15-IV), s.p.
1917a “Cosas de teatros. Price. *El rey del tabaco*”, *La Época* (19-XII), s.p.
1917b “Veladas teatrales. Comedia. *Los íntimos*”, *La Época* (26-XII), s.p.

UN ABONADO

- 1907a “Cosas de teatros”, *La Época* (26-IV), s.p.
1907b “Cosas de teatros”, *La Época* (20-VI), s.p.
1908 “Veladas teatrales. En el Cómic”, *La Época* (25-III), s.p.
1909 “Cosas de teatros”, *La Época* (19-VI), s.p.
1910 “Cosas de teatros”, *La Época* (4-XII), s.p.
1912 “Veladas teatrales. En Esclava”, *La Época* (20-IV), s.p.
1917 “Cosas de teatros. En la Comedia. *Los cuatro Robinsones*”, *La Época* (9-V), s.p.

VANÓS

- 1906 “Los teatros. Capítulo de beneficios”, *Heraldo de Madrid* (30-V), s.p.

VERSTEEG, Margot

- 2000 *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Ámster-dam, Rodopi.

X.

- 1904a “Los estrenos. Moderno: *Congreso feminista*”, *Heraldo de Madrid* (22-III), s.p.
1904b “Los estrenos. Lara. Beneficio de José Rubio”, *Heraldo de Madrid* (25-III), s.p.
1909 “Los estrenos. Zarzuela”, *Heraldo de Madrid* (22-VI), s.p.
1914 “De teatros. Apolo. *La corte de Risalia*”, *El Liberal* (12-IV), s.p.

Z.

- 1913 “Veladas teatrales. En Eslava”, *La Época* (26-XII), s.p.
1914 “Veladas teatrales. En Cervantes”, *La Época* (22-XII), s.p.
1915 “Veladas teatrales. En Cervantes. *Pastor y Borrego*”, *La Época* (6-III), [p. 1].
1916 “Veladas teatrales. En el Español. *La Remolino*”, *La Época* (11-II), s.p.

ZADIG

- 1911 “Noche teatral. Cómico. *Los viajes de Gulliver*”, *Heraldo de Madrid* (22-II), s.p.

ZEDA

- 1903 “La semana teatral. En el Lara”, *Nuevo Mundo*, 513 (5-XI), s.p.
1908 “Veladas teatrales”, *La Época* (10-V), s.p.
1910a “Veladas teatrales”, *La Época* (27-I), s.p.
1910b “Veladas teatrales”, *La Época* (17-XI), s.p.
1914 “Veladas teatrales. En el Español. Beneficio de Pepe Santiago”, *La Época* (10-V), s.p.
1915 “Veladas teatrales. En Cervantes. *La frescura de Lafuente*”, *La Época* (22-XII), s.p.
1916a “Veladas teatrales. En la Comedia”, *La Época* (28-VI), s.p.
1916b “Veladas teatrales. En la comedia. *El Verdugo de Sevilla*”, *La Época* (1-XI), s.p.

ZURBUR

- 1907a “Gran teatro”, *Café!!*, 16 (14-IV), s.p.
1907b “De teatros”, *Café!!*, 28 (7-VII), s.p.
1907c “De teatros”, *Café!!*, 38 (27-10), s.p.

ZURITA, Marciano

- 1920 *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular.

D. OBRAS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

AA.VV.

- 1974 *Creación y público en la literatura española*, ed. J.F. Botrel y S. Salaün, Valencia, Castalia.
1974 *Siete conferencias en torno al día mundial del teatro: personajes universales del teatro español*, Madrid, Centro Español del Instituto Internacional del Teatro.
1983 *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982), Anejos de la revista *Segismundo*, 5, CSIC.
1984 *Arquitectura teatral en España*, Madrid, Servicio de Publicaciones del M.O.P.U.

- 1984-85 *Las máquinas teatrales. Arquitectura y escenografía. Catálogo de la Exposición de Arquitectura Teatral*, Madrid.
- 1987 *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez, Madrid, CSIC.
- 1992 *Casticismo y literatura en España*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- 1996 *Romanticismo 6. (Actas del VI Congreso. Nápoles, 27-30 de marzo.) El costumbrismo romántico*, Nápoles, Bulzoni.
- 1997 *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, coord. Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Universidad, 2 vols.
- ABIRACHED, Robert
- 1994 *La crisis del personaje en el teatro moderno*, trad. Borja Ortiz de Gondra, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.
- ABRIL, Manuel
- 1915 “La escenografía moderna”, *La Ilustración Española y Americana* (30-VII), pp. 8-9.
- 1925 “Los pintores de Eslava”, en *Un teatro de Arte en España, 1917-1925*, ed. Gregorio Martínez Sierra, Madrid, La Esfinge, pp. 19-36.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel
- 2007 “Breve contribución al estudio del espacio teatral”, *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 30, pp. 17-21.
- ACOSTA MONTORO, José
- 1973 *Periodismo y literatura*, Madrid, Guadarrama, 2 vols.
- AGUILERA, Octavio
- 1922 *La literatura en el periodismo*, Madrid, Paraninfo.
- AGUILERA SASTRE, Juan
- 2002 *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939): ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- ALÁS-BRUN, María Montserrat
- 1995 *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU.
- ALBUERA GUIRNALDOS, Antonio
- 1990 “El cesante: un tipo social del siglo XIX”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 12, pp. 45-66.
- ALIER, Roger
- 1982 *El libro de la zarzuela*, Barcelona, Daimon.
- ALONSO, Celsa
- 1998 *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín
- 1994 “La comedia de magia del siglo XVIII como literatura fantástica”, *Anthropos. Boletín de Información y Documentación*, 154-155, pp. 99-103.

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, y Begoña LOLO
2008 Eds., *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma-CSIC.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.
1995 Ed., *Imágenes para la lírica. El teatro musical a través de la estampa (1850-1936)*, Madrid, Centro de Documentación Musical.
- AMADO, José María, y Lorenzo SAVAL
1994 Dir., *Carlos Arniches, el alma popular*, Málaga, Litoral.
- AMORÓS, Andrés
1987 Ed. y prólogo, *La zarzuela de cerca*, revisión y epílogo de Carlos José Costas, Madrid, Espasa Calpe.
1991 *Luces de Candilejas (los espectáculos en España: 1898-1939)*, Madrid, Espasa Calpe.
1992 “La zarzuela madrileña”, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital de la Cultura/APSEL, pp. 231-238.
1994 “Vigencia escénica de Arniches: ¡Qué viene mi marido!”, en *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert /Diputación de Alicante, pp. 13-19.
1996 “Muñoz Seca y el Astracán”, *Cuadernos de Música y Teatro*, pp. 93-107.
- AMORÓS, Andrés, y José María DíEZ BORQUE
1999 Coord., *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.
- ANDURA VARELA, Fernanda
1992 “Del Madrid teatral del XIX: la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano”, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital de la Cultura/APSEL, pp. 85-115.
- ARAGONÉS, Juan Emilio
1967a Ed., *Carlos Arniches. Conferencias pronunciadas con motivo del primer centenario de su nacimiento*, Alicante, Ayuntamiento.
1967b “Arniches, del costumbrismo al testimonio”, *Carlos Arniches. Conferencias pronunciadas con motivo del primer centenario de su nacimiento*, Alicante, Ayuntamiento, pp. 23-47.
- ARAQUISTÁIN, Luis
1930 *La batalla teatral*, Madrid, CIAP.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María
1991 *Dos siglos de escenografía en España*, Madrid, Mondadori.
- ARNAU, Juan, y Carlos GÓMEZ
1979-81 *Historia de la zarzuela*, Madrid, Zacos, 4 vols.
- ARREGUI, Juan
2000 “Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral en el siglo XIX”, *Espéculo*, 14 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html>).
- ARRÓNIZ, Othón
1977 *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

- ASENJO, Antonio
1910 “Ligeras divagaciones bagatéticas a propósito de la decadencia del género chico”, *Comedias y Comediantes*, 16 (31-V), p. 2.
- ASENJO BARBIERI, Francisco, y Ángel TORRES DEL ÁLAMO
1940 *Mil y una anécdotas de gente conocida*, Madrid, Ediciones Españolas.
- ASENSIO, Eugenio
1965 *Itinerario del entremés: de Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos.
- AULLÓN DE HARO, Pedro
2001 *Teoría general del personaje*, Madrid, A.E.E./Heraclea.
- BARCE, Ramón
1995 “El sainete lírico (1880-1915)”, en *La música española en el siglo XIX*, ed. Emilio Casares y Celsa Alonso, Oviedo, Universidad, pp. 195-244.
- BARRERA MARAVER, Antonio
1983 *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*, Madrid, El Avapiés.
- BARRO, Karla
1919 “La risa: algo muy serio (esencia de lo cómico y sus formas principales)”, *ADE*, 35-36 (IV), p. 119.
- BERGAMÍN, José
1972 “Vida y milagros del género chico”, en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, pp. 103-121.
- BERNHARDT, Sarah
1950 *El arte teatral: la voz, los gestos, la pronunciación*, Buenos Aires, Anaconda.
- BERTRÁN, Marcos Jesús
1911 *Entre el telar y el foso*, Valencia, F. Sempere y Compañía.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie
1996 “*Petite pièce* y sainete”, en *El teatro español en el siglo XVIII*, ed. Josep Maria Sala Valldaura, Lleida, Universidad, vol. I, pp. 95-113.
- BOBES NAVES, María del Carmen
1988 *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña.
1993 “El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en *Jardiel Poncela: teatro, vanguardia y humor*, dir. Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos, pp. 139-170.
1997 *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 2.^a ed.
- BRAVO MORATA, Federico
1966-68 *Historia de Madrid*, Madrid, Fenicia, 3 vols.
1973 *El sainete madrileño y la España del sainete*, Madrid, Fenicia, 4.^a ed.

- BUEZO, Catalina, y Nuria PLAZA CARRERO
 2008 “Siglos de Oro. Tipología de las formas breves”, en *Historia del Teatro Breve en España*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 62-119.
- CALDERA, Ermanno
 2001 *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.
- CALDERONE, Antonietta
 2003 “La comedia neoclásica”, en *Historia del Teatro Español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 1604-1651.
- CANALS, Salvador
 1896 *El año teatral. Crónicas y documentos*, Madrid, Editora Nacional.
- CANCIO, María,
 1921 *La caracterización y las morcillas*, *La Novela Teatral*, 216.
- CANET, José Luis
 1992 Ed. y pról., *Pasos*, de Lope de Rueda, Madrid, Castalia.
- CANTOS CASENAVE, Marieta
 1998 “Juegos metateatrales: el astracán”, *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz, Universidad, pp. 45-61.
- CANTOS CASENAVE, Marieta, y Alberto ROMERO FERRER
 1998 Eds., *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz, Universidad.
- CAÑAS MURILLO, Jesús
 1996 “Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Ignacio González del Castillo”, en *El teatro español en el siglo XVIII*, ed. de Josep Maria Sala Valldaura, Lleida, Universidad, vol. I, pp. 209-242.
 2000 *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CARO BAROJA, Julio
 1968 *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente.
- CASARES RODICIO, Emilio
 1993 *El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español*, Barcelona, CSIC. Institución Milá y Fontanals.
 1999a *Historia gráfica de la zarzuela. Músicas para ver*, Madrid, ICCMU.
 1999b “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...”, en *Historia de los espectáculos en España*, coord. Andrés Amorós y José M.^a Díez Borque, Madrid, Castalia, pp. 147-174.
 1999c Dir., *Historia de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. V.
 2001 Dir., *Historia gráfica de la zarzuela: los creadores*, Madrid, Fundación de la Zarzuela Española.
 2003 Dir., *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU.
- CASARES RODICIO, Emilio, y Celsa ALONSO
 1995 *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad.

CASTELUCHO, Antonio

- 1896 *Escenografía teatral. Aplicación de la perspectiva a la decoración escénica del Teatro, operando por el aumento visual de la planta de la escena*, Barcelona, Henrich y Cía.

CASTRO, Cristóbal de

- 1931 “La escena y la vida: el teatro por horas, *ABC* (14-VIII), p. 14.

CELAYA GARCÍA, María

- 2004 *El título en la literatura y las artes*, Pamplona, Eunsá.

CELMA VALERO, María Pilar

- 1991 *Literatura y periodismo en las revistas fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Gijón, Júcar.

CHECA BELTRÁN, José

- 2003 “La teoría teatral neoclásica”, en *Historia del Teatro Español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 1519-1552.

CHEVALIER, Maxime

- 1982 *Tipos cómicos y folklore (siglos XVII-XVIII)*, EDI-6, S.A., Madrid.

CHICOTE, Enrique

- 1944 *La Loreto y este humilde servidor: recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños*, Madrid, M. Aguilar.
1953 *Las señoritas del “pan-pringao”: relato rosa, retrospectivo y folletinesco*, Madrid, Inst. Editorial Reus.
1954 *El misterio de la cabeza parlante*, Madrid, Inst. Editorial Reus.
1955 *Cuando Fernando VII gastaba paletó. Recuerdos y anécdotas del tiempo de la nanita*, Madrid, Inst. Editorial Reus.

CLARÍN (Leopoldo Alas)

- 1890 *Rafael Calvo y el teatro español*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

CONDE GUERRI, María José

- 1981 *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico.
1986-87 “Pedro Muñoz Seca, cincuenta años después”, *Anales de Literatura Española*, 5, pp. 25-37.
1993 “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, pp. 79-97.

COPEAU, Jacques

- 1970 “Puesta en escena y decoración escénica”, en *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, 1970, pp. 96-98.

COSTAS, Carlos José

- 1987 “Resumen histórico de la zarzuela”, en *La zarzuela de cerca*, ed. de Andrés Amorós, revisión y epílogo de Carlos José Costas, Madrid, Espasa Calpe, pp. 269-285.

COTARELO Y MORI, Emilio

- 1899 *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid.

- 1934 *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- COQUELIN, Constant
1910 *El arte del actor*, Barcelona, Librería Millá.
- COULON, Mireille
1993 *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, PUP.
- COY, Javier, y Javier de la HOZ
1984-86 *Estudios sobre los géneros literarios. II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Salamanca, Universidad.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal
1992 Ed., *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos.
- DANET, Denis
2001 "Para un método de análisis del espacio teatral", *ADE*, 86, pp. 17-27.
- DELEITO Y PIÑUELA, José
1946 *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. Teatros de declamación. Español, Comedia, Princesa, Novedades, Lara*, Madrid, Saturnino Calleja, vol. I.
1966 *También... se divierte el pueblo. Recuerdos de hace tres siglos*, Madrid, Espasa Calpe, 3.^a ed.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso
1916 *Intimidades de la farándula. Colección de artículos referentes a la escena, comediantes y escritores dramáticos desde el siglo XVI hasta el día*, Cádiz, Ed. España y América.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, y Francisco LASSO DE LA VEGA
1924 *Historia del teatro español: comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 2 vols.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando
1996 *El médico en las letras españolas*, Barcelona, Ediciones B.
- DIEGO, Fernando de
1989 "Autonomía del discurso didascálico en el teatro español del siglo XX" (http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_084.pdf).
- DOUGHERTY, Dru
1984 "Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20", en *Dos ensayos sobre el teatro español de los años 20*, Murcia, Cuadernos de la Universidad de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 11, pp. 85-155.
1985 "El otro teatro noventayochista", en *Studies in honor of Sumner M. Greenfield*, ed. H.L. Boudreau y Luis González del Valle, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 81-93.
1991 "Valle Inclán y la farsa", *Ínsula*, 531 (III), pp. 17-18.

DOUGHERTY, Dru, y María Francisca VILCHES DE FRUTOS

- 1990 *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos.
1992 *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC.
1997 *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos.

EGUÍA, Carlos

- 1961 *Tipos del teatro*, Madrid, Publicaciones Españolas.

ENGUÍDANOS, Miguel

- 1982 *Estudios literarios sobre el periodo 1870-1930 en España*, Madrid, Porrúa.

ESCUDERO, Carmen

- 1981 *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Murcia, Universidad.

ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel

- 1971 *La colección teatral "La Farsa"*, Madrid, CSIC.

ESPÍN TEMPLADO, Pilar

- 1987a "Jacinto Benavente, autor del género chico", en *La zarzuela de cerca*, ed. de Andrés Amorós, revisión y epílogo de Carlos José Costas, Madrid, Espasa Calpe, pp.163-206.
1987b "El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático histórico en el teatro español", *Epos. Revista de Filología*, III, pp. 97-122.
1987c "La zarzuela: esquema de un género español", en *La zarzuela de cerca*, ed. de Andrés Amorós, revisión y epílogo de Carlos José Costas, Madrid, Espasa Calpe, pp. 21-36.
1992 "El casticismo del género chico", en *Casticismo y literatura en España*, Cádiz, Universidad, pp. 25-59.
1994 "Auténtica y falsa historicidad del teatro fin de siglo", en *Las representaciones del tiempo histórico*, ed. Jacqueline Covo, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 187-193.
1995 "Teatro y Carnaval en el siglo XIX", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 1, 1 (Homenatge a Amelia García Valdecasas), pp. 321-332.
1996 "El costumbrismo como materia teatral en el periodo romántico", en *Romanticismo 6. (Actas del VI Congreso. Nápoles, 27-30 de marzo). El costumbrismo romántico*, Nápoles, Bulzoni, pp. 127-134.
1998 "El costumbrismo de teatro breve durante el último tercio del siglo XIX y sus raíces románticas", *Actas del XII Congreso de la Asociación de Hispanistas (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995)*, Birmingham, Universidad, 1998, pp. 129-139. (Edición digital en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_4_019.pdf.)
2008 "Tipología de las formas breves dentro del género chico. El problema de las denominaciones", en *Historia del Teatro Breve en España*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 835-851.

ESTEPA, Luis

- 1994 *Teatro Breve y de Carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII. Estudio sobre los géneros dramáticos del baile y la folla*, Madrid, Comunidad de Madrid.

FEMENÍA SÁNCHEZ, Ramón

- 1997 *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*, Madrid, Geyser Guadalajara.

FERNÁNDEZ, Enrique

- 2003 “Modernización y muerte del Género Chico en la Segunda República”, *Hispanófila*, 139, pp. 69-81.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor

- 1954 “Género chico y realidad social”, *ABC* (13-II), p. 3.

FERNÁNDEZ CID, Antonio

- 1975 *Cien años de teatro musical en España*, Madrid, Real Musical.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao

- 1957 “El don de ponerse grave lo tiene cualquiera”, *Primer Acto*, 3 (Verano), pp. 9-12.
1961 “El humor”, *Espectáculo*, 155-156 (Enero-Febrero), p. 67.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F.

- 1995 “A vueltas con las fuentes del sainete: la realidad y la tradición literaria”, en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, IFES XVIII, vol. I, pp. 295-303.
1996 “El sainete y la ilustración”, en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, vol. I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 593-604.

FLECNIAKOSKA, Jean Louis

- 1975 *La loa*, Madrid, SGEL.

FLÓREZ, Rafael

- 1993 *Mío Jardiel. Jardiel Poncela está debajo de un almendro en flor*, Madrid, Alfabique-rías (reed. de la obra de 1966).

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la

- 1987 “Apunte biográfico sobre Pedro Pérez Fernández”, *Archivo Hispalense*, 70, 214, pp. 123-142.
1992 “El viaje y la zarzuela fantástica”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 2, pp. 65-71.
1994 “La teatralidad del astracán y del sainete: A propósito de Carlos Arniches”, en *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed. Juan Antonio Ríos Carratalá, Alicante, pp. 163-176.
2004 “Astracán y Vanguardia”, en *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 109-118.

FUERTES PÉREZ, María de los Ángeles

- 1987 “Bibliografía crítica de la zarzuela”, en *La zarzuela de cerca*, ed. de Andrés Amorós, revisión y epílogo de Carlos José Costas, Madrid, Espasa Calpe, pp. 231-267.

GARAYOA, Manuel

- 1982 *La zarzuela*, Madrid, Prensa Española.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis

- 1991 *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC.
2001 *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
2004 *Teatro y ficción*, Madrid, Fundamentos.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador

- 1994 “Muñoz Seca y la parodia del teatro hispánico”, *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz, Universidad, pp. 20-28.
- 1999 *Literatura de viajes: el nuevo y el viejo mundo*, Madrid, Castalia.

GALLEGO, Antonio

- 1987 “El género chico artístico (primera aproximación)”, *Revista de Musicología*, X, 2, pp. 661-665.

GARCÍA GARROSA, María Jesús

- 1996 “Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España”, en *El teatro español en el siglo XVIII*, ed. Josep Maria Sala Valldaura, Lleida, Universidad, pp. 427-446.

GARCÍA LUENGO, Eusebio

- 1943 “Madrileñismo y andalucismo teatrales”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, pp. 273-277.

GARCÍA LORENZO, Luciano

- 1967 “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX”, *Segismundo*, II, 5-6, pp. 191-199.
- 1983 “¿Teatro menor? ¿Teatro breve? Sobre una obra inédita de Lauro Olmo”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982), Anejos de la revista *Segismundo*, 5, CSIC, pp. 281-288.
- 1985 Coord., *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, Madrid, Taurus.
- 2005 Ed., *La construcción del personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos.

GARCÍA PASCUAL, Raquel

- 2006 “*El Teatro. Revista de espectáculos* (1909-1910): un concierto en tres tiempos en defensa de la escena española”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 31 (2), pp. 145-183.

GARCÍA TEMPLADO, José

- 1980 *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cíncel.

GARCÍA PAVÓN, Francisco

- 1966 “Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*”, *El teatro de humor en España*, ed. Juan Rof Carballo, Madrid, Editora Nacional, pp. 83-104.

GARCÍA VALERO, Vicente

- 1910a *Memorias de un comediante*, Madrid, A. Álvarez.
- 1910b *Crónica retrospectiva del teatro*, Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz, 1910.
- 1913 *Dentro y fuera del teatro*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

GARÍN MARTÍ, Felipe N.

- 1942 *El teatro español en su aspecto moral y religioso (con un catálogo de más de tres mil obras estrenadas en el siglo XIX)*, Valencia del Cid, Imp. de Vicente Taroncher.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel

- 1983 “Notas sobre el sainete como género literario”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982), Anécdotas de la revista *Segismundo*, 5, CSIC, pp. 13-22.

GIES, David T.

- 1996 *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.

GODOY MARQUET, Juan Miguel

- 1993 “Comedias y Comediantes (1909-1912): al servicio de un teatro español de calidad”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 18 (3), pp. 503-518.

GÓMEZ, Jesús

- 2005 “Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual”, en *La construcción del personaje: El gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 11-22.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel

- 1997 *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal.

GÓMEZ LABAD, José María

- 1983 *El Madrid de la Zarzuela*, Madrid, J. Piñero.

GÓMEZ REA, Javier

- 1974 “Las revistas teatrales madrileñas: 1790-1930”, *Cuadernos Bibliográficos*, 31, pp. 65-140.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, y Eloy MARTÍN CORRALES

- 2007 “Introducción”, en *La conferencia de Algeciras en 1906: un banquete colonial*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 9-21.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés

- 1917 *Los dramaturgos españoles contemporáneos. 1.ª serie*, Valencia, Cervantes.

GONZÁLEZ GRANO DE ORO, Emilio

- 2005 *Ocho humoristas en busca de un humor: la ‘Otra’ Generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdigüero y Laiglesia*, Madrid, Polifemo.

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando

- 1996 Introd., *Pasos*, de Lope de Rueda, Madrid, Cátedra, 7.ª ed.

GONZÁLEZ MARTÍN, FRANCISCO JAVIER

- 2003 “Zarzuela e historia en la España contemporánea”, *Saberes*, 1, pp. 1-22.

GOUHIER, Henri

- 1989 *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion.

GRANDA, Juan José

- 1983 “Escenografía y dirección escénica”, en *El teatro en Madrid (1583-1925): del Corral del Príncipe al Teatro del Arte (Catálogo de la exposición)*, Madrid, Museo Municipal, pp. 35-49.

GRANJA, Agustín de la, y María Luisa LOBATO

- 1994 “El entremés: larga risa de un teatro breve”, en *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, coord. Ignacio Arellano Ayuso y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, pp.161-189.
- 1999 *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Vervuert.

GUAL, Adrián

- 1929 *Temas de Historia del teatro. La evolución de la escenografía, Las danzas de la muerte, La comedia en el siglo XVIII*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona. Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional.

HERAS, Guillermo

- 1992 “Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30”, en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, pp. 139-146.

HERRERO GARCÍA, Miguel

- 1963 *Madrid en el teatro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños/CSIC.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo

- 1996 “Ramón de la Cruz y sus críticos: la reforma del teatro”, en *El teatro español en el siglo XVIII*, ed. de Josep Maria Sala Valldaura, Lleida, Universidad, vol. II, pp. 487-524.

HIGUERA, Felipe

- 1992 “La dirección de escena en Madrid (1900-1975)”, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital de la Cultura/APSEL, pp. 117-143.

HOLLOWAY, Vance R.

- 1992 “El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)”, en *El teatro entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC, pp. 192-198.

HUERTA CALVO, Javier

- 1981 “Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX”, *Primer Acto*, 187, pp. 122-127.
- 1982 “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”, *Dicenda*, 1, pp. 143-158.
- 1983 “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982), Anejos de la revista *Segismundo*, 5, CSIC, pp. 23-62.
- 1985a *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor.
- 1985b *Teatro breve de los siglos XVI y XVII, entremeses, loas, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Taurus.
- 1987 “El entremés o la farsa española”, en *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: La farsa* (Roma 30 Ottobre-2 Novembre 1986), Roma, Centro di Studi Sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 227-266
- 1989 “Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 13-31.
- 1990 “Arniches en la tradición del teatro cómico breve”, en *Arniches. El escritor alicantino y la crítica*, Alicante, Caja de Ahorros, pp. 182-201.

- 1992 “La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX”, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, pp. 285-294.
- 1994 “En la prehistoria del Madrid castizo”, *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed. Juan Antonio Ríos Carratalá, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Diputación de Alicante, pp. 151-161.
- 1995 “El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín”, *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor Libros, pp. 81-93.
- 1998 “Introducción” a Pedro Muñoz Seca, *La venganza de don Mendo*, Madrid, Edaf.
- 1999 Ed., *Teatro y carnaval*, Madrid, Compañía de Teatro Clásico.
- 2000 “Preliminares a un viaje entretenido”, *Ínsula*, 639-640, pp. 3-5.
- 2001a *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- 2001b “El mundo social del sainete”, en *En torno al teatro breve*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 85-94.
- 2003a Dir., *Historia del Teatro Español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos.
- 2003b Dir., *Historia del Teatro Español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos.
- 2003c “Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI”, en *Historia del Teatro Español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 303-316.
- 2004 “El metateatro de Pedro Muñoz Seca”, en *¿De qué se venga don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 123-133.
- 2008 Dir., *Historia del Teatro Breve en España*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- HUERTA CALVO, Javier, y Emilio PERAL VEGA
- 2000 “Guía bibliográfica del teatro breve”, *Ínsula*, 639-640, pp. 16-17.
- HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA, y Héctor URZÁIZ TORTAJADA
- 2005 *Teatro español (de la A a la Z)*, Madrid, Espasa.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo
- 1993 *El teatro de los bufos madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- ÍNIGUEZ BARRENA, Francisca
- 1995 *La parodia dramática. Naturaleza y técnica*, Sevilla, Universidad.
- 1999 *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad.
- KLOTZ, Volker
- 1997 *Zarzuelas y operetas. Un completo recorrido por un género popular de la música*, Buenos Aires-Madrid, Javier Vergara.
- KOWZAN, Tadeusz
- 1992 *Literatura y espectáculo*, trad. Manuel García Martínez, Madrid, Taurus.
- 1998 “La identidad del personaje teatral: del anonimato a la autorreferencia”, en *El personaje teatral. Actas del II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Theatralia II*, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Universidad, pp. 283-213.
- LABRADOR BEN, Julia María, Marie Christine del CASTILLO, y Covadonga GARCÍA TORAÑO
- 2006 *La Novela de Hoy, La Novela de Noche y El Folletín Divertido: la labor editorial de Artemio Precioso*, Madrid, CSIC.

LAGARMA BERNARDOS, Juan

- 1980 "Seis teatros madrileños destruidos por el fuego: Variedades, Eldorado, Zarzuela, Gran Teatro, Comedia y Novedades", *Villa de Madrid*, 69, pp. 39-43.

LE LUC, Antoine

- 2008 "Teatro y música en España en la primera mitad del siglo XIX. Los géneros breves: continuidad y ruptura", en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo, Madrid, Universidad Autónoma-CSIC, pp. 63-85.

LIMA, Robert, y Alberto RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

- 1996 "Del entremés de Cervantes al esperpento de Valle", en *De Baudelaire a Lorca*, coord. José Manuel Losada Goya, Kurt Reichenberger y Alberto Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, vol. II, pp. 549-557.

LLANOS LÓPEZ, Rosana

- 2007 *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco Libros.

LLERA RUIZ, José Antonio

- 2003 "Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor", *Signa*, 12, pp. 613-628.

LLOVET, Enrique

- 1994 "Arniches vigente", en *Carlos Arniches, el alma popular*, dir. José María Amado y Lorenzo Saval, Málaga, Litoral, pp. 47-57.

LÓPEZ CRUCES, Antonio José

- 1993 Ed., *La risa en la literatura española*, Alicante, Aguaclara.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco

- 1943 "Notas del habla de Madrid. El lenguaje en una obra de Carlos Arniches", *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 9-10, pp. 261-272.

LÓPEZ-MONTENEGRO, Ramón

- 1926 "En torno del teatro. Los chistes gordos", *ABC* (3-XII), pp. 6-7.

LÓPEZ RUIZ, José

- 1988 *Aquel Madrid del cuplé*, Madrid, El Avapiés.
1994 *Historia del teatro Apolo y de La verbena de la Paloma*, Madrid, El Avapiés.
1995 *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria.

LORENTE MEDINA, Antonio, José Nicolás ROMERA CASTILLO, y Ana María FREIRE LÓPEZ

- 1993 Coord., *Teatro y Carnaval. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED.

LOSADA GOYA, Juan Manuel

- 1994 "Costumbrismos y costumbrismo romántico", *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 4, pp. 453-467.

MACHADO, Manuel

- 1918 *Un año de Madrid*, Madrid, Mundo Latino.

MAESTRO, Jesús G.

- 1998a “El personaje teatral en la teoría literaria moderna”, en *El personaje teatral. Theatralia II. Actas del II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Vigo, Universidad, pp. 17-55.
- 1998b Ed., *El personaje teatral. Actas del II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Theatralia II. Actas del II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Vigo, Universidad.

MAÍLLO SALGADO, Sara

- 2007 “Rol de la mujer en la sociedad del siglo XIX, vista a través del género chico”, en *Feminismo ecológico: estudios multidisciplinares*, ed. Carmen Velayos *et al.*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 171-204.

MAINER, José Carlos

- 1972 *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, EDICUSA.
- 1983 *La Edad de Plata (1902-1937). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

MARQUERÍE, Alfredo

- 1943 “Sobre la vida y obra de Carlos Arniches”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 9-10, pp. 249-257.

MARSILLACH, Adolfo

- 1957 “El intérprete en el teatro de humor”, *Primer Acto*, 3 (Verano), p. 16.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano

- 1995 “*El Arte del Teatro*: una revista teatral en la coyuntura madrileña (1906-1908)”, *Revista de Literatura*, 20 (3), pp. 393-408.

MARTÍNEZ LÓPEZ, María José

- 1997a *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- 1997b “Estudio comparativo de los personajes del teatro breve: del entremés al sainete”, *Lenguaje y textos*, 10, pp. 159-172.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto

- 1947 *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*, Madrid, José Ruiz Alonso.
- 1956 *Periódicos de Madrid. Anecdotario. El Imparcial, El Liberal, La Época, Heraldo de Madrid, La Correspondencia de España*, Editorial Aumarol.
- 1961 *Arriba el telón*, Madrid, Aguilar.

MATA INDURÁIN, Carlos

- 2001 “La comedia burlesca del Siglo de Oro: *La mayor hazaña de Carlos VI*, de Manuel Piña” (http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342001004900005&script=sci_art-text).

MATA LÓPEZ, Elena

- 1997 “Sobre el narrador en el teatro: hacia una reflexión pragmática”, en *El personaje teatral. Theatralia II. Actas del II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, ed. Jesús G. Maestro, pp. 193-211.

- MAURON, Charles
1997 *Psicocrítica del género cómico*, trad. M.^a del Carmen Bobes, Madrid, Arco Libros.
- MEDINA VICARIO, Miguel
2000 *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos.
- MELGUIZO, María Pepa
1998 “El género chico”, *Teatro y Público*, 14, p. 6.
- MEMBREZ, Nancy
1994 “La (re)invención de Madrid en el teatro por horas: tipomanía y lenguaje, en *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed. Juan Antonio Ríos Carratalá, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Diputación de Alicante, pp. 75-89.
- MILLER, Lorelei
1975 *Travel Literature in Modern Spain: From Neo-Classicism to Social Realism*, Ann Arbor, UMI.
- MIRÓ, Adrián
1957 *Gonzalo Cantó: su vida, su teatro, su poesía*, Alcoy, Instituto Alcoyano de Poesía.
- MIRÓ, Emilio
1998 “Juanita Tenorio (1910), de Jacinto Octavio Picón, o el anhelo de ser querida, en *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante, Madrid, Cátedra, pp. 405-429.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata
1999 *Las adaptaciones de las obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Universidad.
- MONLEÓN, José
1967 “Arniches, la crisis de la Restauración”, *Carlos Arniches. Conferencias pronunciadas con motivo del primer centenario de su nacimiento*, Alicante, Ayuntamiento, pp. 71-101.
- MONTANER, Joaquín
1951 *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Barcelona, Seix Barral.
- MOORE, John A.
1972 *Ramón de la Cruz*, Nueva York, Twayne Publishers.
- MORAL RUIZ, Carmen del
1974 *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, Turner.
1992 “La mitificación de Madrid en el género chico”, *Revista de Occidente*, 128 (I), pp. 69-82.
2003 “El género chico y la invención de Madrid: *La Gran Vía*”, en *Madrid: de Fortunata a la Gran Vía*, ed. Edgard Barrer y Malcolm Alan Compitello, Madrid, Alianza, pp. 27-57.
2004 *El género chico*, Madrid, Alianza.

MORANT, Vicente Juan

- 1992 “Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX”, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital de la Cultura/APSEL, pp. 53-67.

MOYNET, M.J.

- 1885 *El teatro por dentro. Maquinarias y decoraciones*, trad. Cecilio Navarro, Barcelona, Biblioteca de Maravillas.

MUÑOZ, Matilde

- 1946 *Historia de la zarzuela y del género chico*, Madrid, Tesoro.

MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín

- 1923 *Escenografía española*, Madrid, Imp. Blass.

MURO, Miguel Ángel

- 2003 “La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus”, en *Historia del Teatro Español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 1943-1975.

NAVARRO TOMÁS, Tomás

- 1976 *La voz y la entonación en los personajes literarios*, México, Colección Málaga.

NEVILLE, Edgar

- 1957 “El humor en el teatro”, *Primer Acto*, 3 (Verano), p. 13.

NIEVA, Francisco

- 1990 *Esencia y paradigma del “género chico”*, Madrid, RAE.

OLIVA, César

- 1993 “El lenguaje escénico de Jardiel Poncela”, en *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, pp. 195-223.
2005 “El personaje del gracioso y su comicidad”, en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 425-438.

OSUNA, Rafael

- 1985 “Revistas literarias y culturales españolas (1920-1936). Bibliografía comentada”, *Ottawa Hispana*, 7, pp. 50-86.

PACO, Mariano de

- 1993 “Los inicios teatrales de Jardiel: humor y renovación”, en *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, pp. 99-118.
2007 *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero. Análisis y recepción*, Murcia, Universidad.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio

- 1983 “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, pp. 215-233.
1993 “La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, 109, pp. 85-112.
1994 “Las formas del teatro breve en el contexto de la función teatral en el siglo XVIII”, *Ínsula*, 574, pp. 15-16.

- 1997 “Ramón de la Cruz, pintor del paisaje urbano de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, pp. 359-380.
- 1998 *El teatro popular en el siglo XVIII*, Lleida, Milenio.
- 2008 “Siglo XVIII. Teoría dramática”, en *Historia del Teatro Breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 547-585.
- PALOMO, María del Pilar
- 1997 *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Síntesis.
- PAVIS, Patrice
- 1980 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Pailón Comunicación.
- PAZ, Julián
- 1934-89 *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 3 vols.
- PEDRAZA, Felipe B., y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES
- 1991 *Manual de literatura española*, Pamplona, Cénlit, vol. 10.
- PEERS, Allison
- 1967 *Historia del movimiento romántico español*, II, Madrid, Gredos.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés
- 2003 “El arte escénico en la Edad de Plata”, en *Historia del Teatro Español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 2201-2238
- PEMÁN, José María
- 1956 “Los apartes”, *ABC* (13-I), p. 3.
- PEÑA GOÑI, Antonio
- 1967 *España, desde la zarzuela a la ópera*, edición y prólogo de Eduardo Rincón, Madrid, Alianza.
- PEÑASCO, Hilario, y Carlos CAMBRONERO
- 1995 *Noticias, tradiciones y curiosidades de las calles de Madrid*, Madrid, Trigo Ediciones.
- PERAL VEGA, Emilio
- 2001 *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio
- 1991 “Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (aproximación semiótica)”, en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, pp. 31-43.
- 2007 “Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 30, pp. 22-27.
- PÉREZ CAPO, Felipe
- 1916 *33 años de teatro (1886-1918)*, Barcelona, Imp. Borrás.

PÉREZ FERRERO, Miguel

1975 *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

PÉREZ PICO, Susana

2004 “La concepción de espacio en el teatro y en el cine. La adaptación de *Breve encuentro* (*Brief encounter*, David Lean, 1945)”, en *Cine y literatura: el teatro en el cine*, ed. Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12918>), pp. 251-259.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo

1967 *Antología del Teatro Breve Español (1898-1949)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe

1904 *Teatralerías. Casos y Cosas teatrales*, Madrid, Imp. R. Velasco.

PIÑERO, Pedro M., y Rogelio REYES

1993 Eds., *Bohemia y literatura (de Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

PIRANDELLO, Luigi

1961 “Sobre el humorismo”, *Espectáculo*, 155-156 (Enero-Febrero), p. 67.

POVEDANO, Enrique

1930 *Cómicos al desnudo*, Madrid, Imp. Zoilo Ascasíbar.

RAMOS, Vicente

1966 “Consideraciones sobre Carlos Arniches”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 68, pp. 117-129.

REBES, María Dolores, y Francisco GARCÍA PAVÓN

1966 *España en sus humoristas, 1885-1936*, Madrid, Taurus.

REIZ, Margarita

1998 “La parodia: auge de un género teatral a finales del siglo XIX”, en *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz, Universidad, pp. 273-277.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón

1996 *Aquellas zarzuelas...*, Madrid, Alianza.

RICCI, Giuliana

1977 *La scenografia. Duecento anni di teatro alla Scala*, Milano, Grafica Gutenberg Editrice.

RICO GARCÍA, Manuel

1986 *Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*, Alicante, Inst. Juan Gil-Albert, pp. 256-261.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio

1987 “González del Castillo, algo más que un autor de sainetes”, *Dieciocho*, 10, pp.159-167.

1992 “Arniches, los límites de un autor de éxito”, en *El teatro español entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, pp. 103-109.

- 1994 Ed., *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- 1997a “Carlos Arniches y el Madrid castizo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 73, pp. 99-113. Edición digital disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carlos-arniches-y-el-madrid-castizo-0/>).
- 1997b *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad.
- 1998 “El sainete y lo sainetesco: una propuesta”, en *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz, Universidad, pp. 279-283.
- 1999 “La parodia del melólogo: Samaniego frente a Iriarte”, *Scriptura. Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, 15, Lleida, Facultad de Letras, pp. 89-98. Edición digital disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06921629890636295209079/p0000001.htm>).
- 2000a *El teatro en el cine español*, Alicante, Universidad.
- 2000b Ed., *El humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-humor-en-espaa--carlos-arniches-y-edgar-neville-0/>).
- 2005 *La memoria del humor*, Alicante, Universidad.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María

- 1972 *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Península.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás

- 1994 *Catálogo de dramaturgos del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José

- 2003 “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX”, en *Historia del Teatro Español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 1853-1893.

ROF CARBALLO, Juan

- 1966 Ed., *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional.

ROMERA CASTILLO, José

- 2000 “Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española de la segunda mitad del siglo XIX”, *Signa*, 9, pp. 1-127.

ROMERO FERRER, Alberto

- 1990 “La literatura del Género Chico: hacia una bibliografía selecta crítica”, *Draco. Revista de Literatura*, 2, pp. 231-262.
- 1992a “Notas al Género Chico: sus escenarios urbanos (A propósito de un texto de Javier de Burgos)”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 3, pp. 187-198.
- 1992b “Pervivencia y recursos del casticismo en la dramaturgia corta finisecular: el Género Chico”, en *Casticismo y Literatura en España*, Cádiz, Universidad, pp. 61-95.
- 1993 *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Cádiz, Universidad.
- 1998a “A un paso del esperpento. Los géneros chicos en el teatro de Pedro Muñoz Seca”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 74, pp. 311-341.
- 1998b “Pedro Muñoz Seca y la tradición del sainete”, en *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz, Universidad, pp. 29-44.
- 1999 “La tradición del sainete andaluz en el teatro cómico del siglo XIX”, *Scriptura*, 15, pp. 77-88.
- 2000 “Del género chico al sainete arnichesco”, *Ínsula*, 639-640, pp. 23-26.
- 2003 “El género chico”, en *Historia del Teatro Español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 2031-2050.

- 2005a *Antología del Género Chico*, Madrid, Cátedra.
- 2005b Ed., *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*, Cádiz, Ayuntamiento-Universidad-GES XVIII.
- 2008 “Juan Ignacio González del Castillo”, en *Historia del Teatro Breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 731-745.
- ROMERO FERRER, Alberto, y Marieta CANTOS CASENAVE
- 2004 Eds., *¿De qué se venga don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca.
- ROMERO TOBAR, Leonardo
- 1967 “La obra literaria de Arniches en el siglo XIX”, *Segismundo*, 5, pp. 301-323.
- 1998 Coord., *Siglo XIX*, en *Historia de la Literatura Española*, 9, dir. Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa.
- ROMO FEITO, Fernando
- 1998 “El personaje teatral en la teoría literaria de Mijail Bajtín”, *El personaje teatral. Theatralia II. Actas del II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Universidad, pp. 247-266.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús
- 1982 *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad.
- 1995 *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor.
- 1998 Ed., *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, ADE.
- 2003 “El arte escénico en el siglo XIX”, en *Historia del Teatro Español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 1803-1852.
- 2005 “Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo”, en *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, pp. 217-250.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor (*CHISPERO*)
- 1944 *¡Aquel Madrid! 1900-1914*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- RUIZ LAGOS, Manuel
- 1967 “Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática”, *Segismundo*, II, 4, pp. 279-300.
- RUIZ RAMÓN, Francisco
- 1986 *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 7.^a ed.
- 1992 “Espacio dramático/espacio escénico o el conflicto de los códigos teatrales”, en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, pp. 23-30.
- SAGARDÍA, Ángel
- 1958 *La zarzuela y sus compositores*, Madrid, Conferencias y Ensayos.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria
- 1992 “Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz”, *Anales de la Literatura Española*, 8, pp. 157-173.
- 1996a *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII. La muela de Talía*, Cádiz, Ayuntamiento.
- 1996b Ed., *El teatro en el siglo XVIII*, Lleida, Universidad.
- 2008 “Ramón de la Cruz”, en *Historia del Teatro Breve en España*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 699-731.

SANMARTÍN PÉREZ, Rosa

- 2006 “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”, *Stichomithya*, 4 (<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/Sticho4/ARTICULOS/ARTICULOESTICO.pdf>).

SANTA-CRUZ, Lola

- 1992 “Madrid, cuatro siglos de crítica teatral: un idilio entre la pasión y el resentimiento”, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital de la Cultura/APSEL, pp. 251-262.

SALAÜN, Serge

- 1983 “El género chico o los mecanismos de un pacto cultural”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982), Anejos de la revista *Segismundo*, 5, CSIC, pp. 251-261.
- 1989 “El género ínfimo: mini-culture y culture de masses”, en *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*, ed. Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana Ferrer, Casa de Velázquez/UNED, pp. 337-353.
- 1993 “La zarzuela finisecular o el consenso nacional”, en *Ramos Carrión y la zarzuela*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, pp. 13-24.
- 1994a “Carlos Arniches o la difícil modernidad teatral (1915-1930)” *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Diputación de Alicante, pp. 21-33.
- 1994b “Zarzuela e historia nacional”, en *Las representaciones del tiempo histórico*, ed. Jacqueline Covo, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 180-186.
- 1995 “El espacio urbano en el género chico a finales del siglo XIX”, en *Actas del I Congreso sobre Historia y Crítica del teatro de Comedias. El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, pp. 199-209.
- 2005 “Cuplé y variedades (1890-1915)”, en *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, pp. 125-151.

SALAÜN, Serge, y Carlos SERRANO

- 1991 *1900 en España*, Madrid, Espasa.

SALAÜN, Serge, Evelyne RICCI, y Marie SALGUES

- 2005 Eds., *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto

- 1996 *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España: 1907-1957*, Madrid, Libris.

SALINAS, Pedro

- 1949 “Del género chico a la tragedia grotesca, Carlos Arniches”, *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza.

SALVAT, Ricardo

- 1995 “La comedia española del siglo XIX: entre el teatro y el espectáculo”, *Actas del I Congreso sobre Historia y Crítica del teatro de Comedias. El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, pp. 229-235.

SAN JOSÉ DE LA TORRE, Diego

- 1917 “Elogio del buen humor”, *Nuevo Mundo* (2-III), s.p.

- SANTIAGO, José
1909 “La expresión fisionómica”, *El Teatro*, 7 (28-XI), s.p.
- SASSONE, Felipe
1927 “Los actores ciegos”, *ABC* (1-IX), p. 11.
- SECO SERRANO, Carlos
1954 “Género chico y zarzuela grande”, *ABC* (13-II), p. 3.
- SENABRE, Ricardo
1968 “Creación y deformación en la lengua de Arniches”, *Segismundo*, II, 4, pp. 247-277.
- SERRALTA, Frédéric
1980 “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, En *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, pp. 99-114.
- SIMÓN DÍAZ, José
1968-75 Ed., *Veinticuatro diarios. Madrid, 1830-1900*, Madrid, CSIC, 4 vols.
- SITO ALBA, Manuel
1987 *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED.
- SOLER PASCUAL, Emilio
s.a. “El trabuco romántico. Viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del siglo XIX”, en <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3solerpascual.pdf>, pp. 687-699.
2006 *Bandoleros: mito y realidad en el romanticismo español*, Madrid, Síntesis.
- SPANG, Kurt
1990 *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Navarra, EUNSA.
- SUÁREZ, Enrique
1998a “El teatro Apolo (I): la catedral del género chico”, *Melómano*, 19, pp. 36-40.
1998b “El teatro Apolo (II): la catedral del género chico”, *Melómano*, 21, pp. 42-46.
- SUÁREZ PERALES, Ana
2003 *El teatro en Madrid. Siglos XVII-XX*, Madrid, Ediciones La Librería.
- SUBIRÁ, José
1933 *La tonadilla escénica, sus obras y autores*, Barcelona, Labor.
1945 *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.
1950 “Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, vol. IV, pp. 255-288.
1970 *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños-CSIC.
- TAPIA, María
2002 “Usos y costumbres: un repaso de la cultura popular a través de distintos títulos del género chico”, *Metrópoli*, suplemento de *El Mundo* (19-VII), p. 39.
- TAVERA, José María
1958 *El libro de las anécdotas de teatro*, Barcelona, Maucci.

- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo
1968 *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 2.^a ed.
- TOVAR MARTÍN, Virginia
1999 “Madrid: Sugerencias sobre lo urbano y lo arquitectónico en el teatro de don Ramón de la Cruz”, *Anales de Historia del Arte*, 9, pp. 219-236.
- TUDELA, Mariano
1984 *Aquellas tertulias de Madrid*, Madrid, El Avapiés.
- USSÍA, Alfonso
1994 *Pedro Muñoz Seca. El hombre y el teatro*, Oviedo, Ayuntamiento.
- VALENCIA, Antonio
1962 *El género chico. Antología de textos completos*, Madrid, Taurus.
- VALLEJO MEJÍA, María Luz
1993 *La crítica literaria como género periodístico*, Pamplona, EUNSA.
- VALLS, Fernando, y David ROAS
2001 *Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Eneida.
- VALVERDE, Salvador
1979 *El mundo de la zarzuela*, Madrid, Palabras.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael
1952 “Tipos y escenas de Arniches”, *Ínsula*, 80, p. 12.
- VERSTEEG, Margot
1998 “El mundo ficticio de los sainetes finiseculares madrileños: entre populismo y tradición popular”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham 1955*, tomo IV, *Del Romanticismo a la Guerra Civil*, ed. Derek W. Flitter, pp. 284-292.
1999 “Los morcilleros de los teatros por horas”, *Gestos*, 27 (IV), pp. 65-79.
2001a Dir., *En torno al teatro breve*, Ámsterdam, Rodopi.
2001b “Currinches, garbanceros y fusiladores: escribir para el género chico”, en *En torno al teatro breve*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 75-84.
- VIDAL CORELLA, Vicente
1973 *El maestro Serrano y los felices tiempos de la zarzuela*, Valencia, Prometeo.
- VIDANES DÍEZ, Julio
1999 *El teatro breve de Tomás Luceño: Estudio y edición*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca
1983 “Los sainetes de Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración”, *Dieciocho*, 6, pp. 116-137.
- VILLALBA GARCÍA, Ángeles
1991 “El humor y la renovación teatral de preguerra”, *Gestos*, 12 (Noviembre), pp. 53-70.

VILLANUEVA POLL, Joaquín

- 1976 *Enrique Jardiel Poncela y el teatro español contemporáneo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

YNDURÁIN, Francisco

- 1974 “Para una función lúdica del lenguaje”, en *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 215-227.

YXART, José

- 1987 *El arte escénico en España*, Barcelona, Altafulla.

ZABALA, Arturo

- 1985 “Génesis de un significante de la jerga teatral: astracán-astracanada”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXV, 236, pp. 431-458.

ZAMORA VICENTE, Alonso

- 1966a “El género chico levanta cabeza”, *Lengua, literatura, intimidad. Entre Lope de Vega y Azorín*, Madrid, Taurus, pp. 91-97.
1966b “Una mirada al habla popular madrileña”, *Lengua, literatura, intimidad. Entre Lope de Vega y Azorín*, Madrid, Taurus, pp. 63-73.

E. OTRAS OBRAS CONSULTADAS

AGULLÓ Y COBO, Mercedes

- 1972 *Madrid en sus diarios*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 5 vols.
1980 Dir., *Madrid. Testimonios de su historia hasta 1870*, Madrid, Museo Municipal. Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.
1982 Dir. y coord., *Madrid*, Madrid, Museo Municipal. Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.

ARIAS ANGLÉS, Enrique

- 1992 *Pintura española del siglo XIX, Cuadernos de Arte*, 41, Madrid, Historia 16.

ASENJO BARBIERI, Francisco

- 1877 *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*, Madrid, Ducazcal, 1877 (facs. Madrid, 1985).

AVERINTSEV, S., V. MAKHLIN, M. RYKLIN, y T. BUBNOVA

- 2000 Eds. *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M.M. Bajtín (Adiciones y cambios a Rabelais)*, Barcelona, Antrophos.

BAGÜÉS, Ventura

- 1943 *Historia de los matadores de toros. 1738-1943*, Barcelona, Imp. Castells-Bonnet.

BAHAMONDE, Ángel

- 2000 Coord., *Historia de España del siglo XX (1875-1939)*, Madrid, Cátedra.

- BAJTÍN, Mijail
1987 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial.
- BALFOUR, Sebastián
1997 *El fin del imperio español (1898-1923)*, Barcelona, Crítica.
- BERGER, Peter
2000 *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, trad. Mireia Bofia, Barcelona, Kairós.
- BERGSON, Henri
2003 *La risa. Ensayos sobre la significación de lo cómico*, trad. Amalia Haydée Raggio, Buenos Aires, Losada, 6.ª ed.
- BORRÁS, Tomás
1968 *Historillas de Madrid y cosas en su punto*, Madrid, Aguilar.
- BRAVO MORATA, Federico
1966 *Historia de Madrid. Tomo I: Desde los orígenes de la ciudad hasta el 13 de septiembre de 1923, advenimiento del Directorio del general Primo de Rivera*, Madrid, Fenicia.
- CAMPO, José del
1932a *Cien años de Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.
1932b *Del Corral del Príncipe al Teatro Español*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- CARASA, Pedro
2000 “La Restauración monárquica”, en *Historia de España del siglo XX (1875-1939)*, coord. Ángel Bahamonde, Madrid, Cátedra, pp. 21-298.
- CARO BAROJA, Julio
1983 *El carnaval*, Madrid, Taurus, 2.ª ed.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis
1904 *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*, Madrid, Imprenta Ducazcal.
- CARR, Raymond
1982 *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel.
- CAYUELA FERNÁNDEZ, José Gregorio
2008 *La guerra de la Independencia: historia bélica, pueblo y nación en España (1808-1814)*, Salamanca, Universidad.
- CHAVES NOGALES, Manuel
2012 *Juan Belmonte, matador de toros: su vida y sus hazañas*, Madrid, Alianza, 3.ª ed.
- CHEYNE, G.J.G.
1967 “La Unión Nacional: sus orígenes y fracaso”, en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, dir. Jaime Sánchez Romeralo, y Norbert Poloussen, Nimega, Instituto Nacional de la Universidad de Nimega, pp. 253-263.

- CLARK, Katerina, y Michael HOLQUIST
1984 *Mikhail Bakhtin*, Cambridge/ Massachussets/London, Harvard University Press.
- COCIMANO, Gabriel Darío
2001 “El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el Carnaval”, *Gazeta de Antropología*, 17 (http://www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html).
- COSSÍO, José María de
1931 *Los toros en la poesía castellana*, Madrid, CIAP, 2 vols.
1988 *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, Espasa Calpe, 2.^a ed., 2 vols.
- CORRAL, José del
1985 *El Madrid de los Borbones*, Madrid, El Avapiés.
- DARDÉ, Carlos
1997 *La Restauración, 1875-1902: Alfonso XII y la regencia de María Cristina*, Madrid, Historia 16, vol. 24.
- DIEGO, Emilio de
2008 *La guerra de la Independencia: una guerra dentro de otras guerras*, Santoña, Ayuntamiento de Santoña/Comisión de Educación y Cultura.
- ESPADAS BURGOS, Manuel
1990 *Alfonso XII y la Restauración*, Madrid, CSIC.
- ESPINA, Antonio
1995 *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza.
- ESTEBAN, José, y Anthony N. ZAHAREAS
1998 *Los proletarios del arte: introducción a la bohemia*, Madrid, Celeste.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis
1988 *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, El Avapiés.
- FLORES MONTOYA, Clemente
1979 “El plan de ensanche de Madrid de Carlos María de Castro”, *Revista de la Universidad Complutense*, 115, pp. 517-548.
- GABRIEL, Pere
2000 “Sociedad, gobierno y política (1902-1931)”, en *Historia de España del siglo XX (1875-1939)*, coord. Ángel Bahamonde, Madrid, Cátedra, pp. 301-437.
- GARCÍA DE LA INFANTA, José María
1986 *Primeros pasos de la luz eléctrica en Madrid y otros acontecimientos*, Madrid, Fondo Natural.
- GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva
1997 *El reinado de Alfonso XII*, Madrid, Historia 16, vol. 25.

- GUTIÉRREZ SOLANA, José
1984 *Madrid, escenas y costumbres*, Madrid, Trieste.
- GONZÁLEZ, Encarnación
1988 *Sociedad y educación en la España de Alfonso XIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- JUANA LÓPEZ, Jesús de
1998 “La guerra de la Independencia (1808-1814), en *Historia contemporánea de España (siglo XIX)*, Barcelona, Ariel, pp. 24-44.
- LECHUGA, Diego, y José Luis Díez
1988 *Madrid, tierra de toros*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- LÓPEZ CARCELÉN, Pedro
2006 *Atlas ilustrado de la historia de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería.
- LUJÁN, Néstor
1967 *Historia del toreo*, Barcelona, Destino.
- LUKOWSKI, J., y H. ZAWADZKI
2002 *Historia de Polonia*, revisión científica de Fernando Presa González, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Fernando
2007 Ed., *Nicolás Salmerón y el republicanismo parlamentario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Juan Antonio, y María Antonieta VISCEGLIA
2007-08 Dir., *La monarquía de Felipe III: la casa del rey*, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2 vols.
2008a Dir., *La monarquía de Felipe III: la corte*, Madrid, Fundación Mapfre Tavera.
2008b Dir., *La monarquía de Felipe III: los reinos*, Madrid, Fundación Mapfre Tavera.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique
2007 *La guerra de la Independencia (1808-1814): claves españolas de una crisis europea*, Madrid, Sílex.
- MOLAS, Isidre
2003 Ed., *Francisco Pi y Margall y el federalismo*, Barcelona, Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- MONTERO, Julio
1998 “La crisis del moderantismo y la experiencia del sexenio democrático”, en *Historia contemporánea de España (siglo XIX)*, coord. Javier Paredes, Barcelona, Ariel, pp. 242-258.
- MONTERO ALONSO, José, Francisco AZORÍN GARCÍA, y José MONTERO PADILLA
1990 Eds., *Diccionario General de Madrid*, Madrid, Méndez y Molina, p. 254.
- MONTOLIU CAMPS, Pedro
2002 *Enciclopedia de Madrid*, Barcelona, Planeta.

PÉREZ LEDESMA, Manuel

- 1989 “La imagen de la sociedad española a fines del siglo XIX”, en *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*, ed. Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana Ferrer, Casa de Velázquez/UNED, pp. 97-110.

RÍO BARREDO, María José

- 2002 “Burlas y violencia en el carnaval madrileño de los siglos XVII y XVIII”, *Revista de Filología Románica*, 3, pp. 11-118.

RÍO LÓPEZ, Ángel del

- 2003 *Los viejos cafés de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería.

ROMERA CASTILLO, José, Mario GARCÍA-PAGE, y Francisco GUTIÉRREZ CARBALLO

- 1995 Eds., *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor.

RUEDA LAFFOND, José Carlos

- 1987 *Delimitaciones territoriales históricas del municipio de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento.
2002 *Madrid, 1900. Proyectos de reforma y debate sobre la ciudad: 1898-1914*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

SAIZ, María Dolores, y María Cruz SEOANE

- 1983 Eds., *Historia del periodismo en España. Vol. 2: El siglo XIX*, Madrid, Alianza.
1996 Eds., *Historia del periodismo en España. Vol. 3: El siglo XX (1898-1936)*, Madrid, Alianza.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel

- 2008 *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Madrid, Trea.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos

- 1934 *Historia y estampas de la vida de Madrid*, Madrid, Iberia, 2 vols.
1952 *Los antiguos teatros de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

SECO SERRANO, Carlos

- 2002 *La España de Alfonso XIII*, Madrid, Espasa Calpe.

SIMÓN PALMER, María del Carmen

- 1983 “Planos y noticias de algunos teatros madrileños del siglo XIX”, en *El teatro en Madrid (1583-1925): del Corral del Príncipe al Teatro del Arte (Catálogo de la exposición)*, Madrid, Museo Municipal, pp. 51-71.
1989 *El gas y los madrileños*, Madrid, Gas Natural/Espasa Calpe.

STRADLING, Robert A.

- 1992 *La armada de Flandes: política naval española y guerra europea*, Madrid, Cátedra.

TAPIA, Daniel

- 1992 *Historia del toreo. De Pedro Romero a Manolete*, Madrid, Alianza.

VELASCO ZAZO, Antonio

- 1942 *Florilegio de los cafés*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

- 1945 *El Madrid de Fornos: retrato de una época*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- 1948 *Los teatros*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- 1951 *Tertulias literarias*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

VERDÚ BAEZA, Jesús

- 2007 “La conferencia de Algeciras: significado y contexto histórico”, en *La conferencia de Algeciras en 1906: un banquete colonial*, dir. Juan Domingo Torrejón, José Alejandro del Valle Gálvez y Jesús Verdú del Valle, Barcelona, Bellaterra, pp. 43-66.

ZUGASTI, Julián de

- 1983 *Bandoleros: estudio social y memorias históricas*, Córdoba, Diputación Provincial.

SUMMARY

THE COMIC THEATRE OF ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ

Enrique García Álvarez (Madrid, 1883-1931) belonged to the group of writers who stood out in the late nineteenth century and early twentieth in what was known as “*género chico*”, label used to oppose this kind of theater to the dramaturgy considered serious. It was composed of brief and comic works whose intention was to generate a fun time for the spectators. Our author was one of the leading representatives and his numerous creations appeared profusely in the posters of the theaters per hour. In the twentieth century, he adapted to the new forms imposed on the scene.

Despite his enormous fame at the time, nowadays Enrique García Álvarez remains completely unknown, not only in the eyes of the general public but also to the more knowledgeable circles of our literature. Studies of his dramatic work are almost nonexistent and basically limited to their collaborations with other authors who had more luck as Arniches or Muñoz Seca. The purpose of this thesis is, therefore, to complete a thorough study of the figure and production of Enrique García Álvarez, as well as its impact on the literature. The opening chapter is a reconstruction of the life and work of the author. In the following chapters, we proceeded to the analysis of structural features such as theme, time, space, and characters of his dramatic world. At the end of these pages, we have included a photographic appendix that illustrates some moments of his personal and professional career. We have also developed appendices to classify his librettos chronologically, by collaborator and by genre.

Possessor of a huge number of pieces, the reconstruction of his steps has been laborious and required different sources. My research began on the delimitation of their writings, a difficult undertaking since the authorship at the time was often unclear and not all works premiered were published. To this end, we used the archives of the SGAE and conducted a vast analysis of theatrical reviews and documents about the author. Furthermore, we accessed to personal documentation of the authors' heirs a numerous volumes that shed light on the life of García Álvarez. Once this corpus was established,

a critical analysis of his works was performed, identifying similarities and differences among his scripts.

His early works were released around 1892 and he continued to write until his death, although his late years were less prolific due to his poor health. As a multifaceted and versatile man, García Álvarez cultivated other genres such as novels and poetry, and sporadically collaborated with the press, always from a ludicrous standpoint. Plus we should not forget his role as a musician. On the personal side he was a peculiar guy, though funny and with a great creative talent, he was reputed lazy and idle, which is contradicted by his extensive production. However, he did have some difficulty when working independently, as evidenced by the fact that he only has 14 solo pieces. The rest was written in collaboration with other dramatists such as Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, Joaquín Abati, Antonio Paso, Fernando Luque, etc. that imposed the discipline he lacked.

According to García Álvarez all work must be the combination of three components without which it is not possible to succeed in the scene: interest, emotion and fun. He rejected a creation based on theory, philosophy and underlying thoughts, favoring the mere entertainment of an audience that, during the course of the function, should forget about quotidian problems. Primarily, he sought a comedy emanating from the characters, the dialogue, the intrigue, or from certain situations truly original. However, despite the enormous success of most of his works, his theater raised fears in some critics, which strongly opposed to this type of dramaturgy for considering light and frivolous.

He dealt with a large number of genres such as sainetes, zarzuelas, operettas, comic-lyrical fantasies, extravagances, or witticisms and others that, despite the denomination, were not far from each other. His work consists of over one hundred and sixty-six volumes, most of which have a formal structure in one act plus several pieces. Although he combines prose and verse in some, most plays used prose and made music an important element next to the word. As the twentieth century progresses, in accordance to the evolution of the taste of audience and the decline of the género chico, he proceeded to lengthen his plays several acts.

Depending on his collaborators, three stages could be established:

- Literary early stages with Antonio Paso (1893-1900).

- Works with Arniches (1902-1912).
- Collaborations with Muñoz Seca (1914-1918).

His theater has primarily a humorous will. From this perspective, he raised issues such as the situation in Spain, which was experiencing a complicated political situation where misery and poverty were intense, but never presented in a tragic way. Love is one of the central motifs, with a young couple in love as protagonists who often encounter an obstacle that must be overcome to reach happiness. Similarly, the world of theater and nightlife appears in his plays through businessmen, actors and authors of disputable success. Moreover, this kind of theater is very connected with a particular time and place, with frequent allusions to here and now, fact that established a direct connection with the public. For this very reason, his works lose relevance outside the time in which it was conceived and some passages may be inaccessible or difficult to understand for the modern reader.

Some of his most important works were *El terrible Pérez* (1903), *El pobre Valbuena* (1904), *El pollo Tejada* (1906) or *Alma de dios* (1907) with Carlos Arniches; *La alegría de la huerta* (1900) or *El niño judío* (1918) with Antonio Paso, or *Pastor y Borrego* (1915), *El verdugo de Sevilla* (1916) or *Los cuatro Robinsones* (1917) with Muñoz Seca.

In conclusion, we note three important aspects that result from our analysis:

- García Álvarez contributes to the creation of *astracán*, theatrical genre that is considered an evolution of the *humorada*, taken it to the extreme and enhancing its hilarious situations, the absurd and the use of *retruécano*. Traditionally its paternity was attributed to Pedro Muñoz Seca, but there are several critics who disagree with this idea and highlight that when García Álvarez and Muñoz Seca started their collaborations in 1914, our author was already using these resources.

- It is acknowledged its participation in the figure of the *fresco*, that in the works with Carlos Arniches appeared profusely. This is a fairly common character in the *género chico*, but both authors developed it masterfully and they personalize it and individualise it from similar genres. It is characterized by being a kind of Tenorio, clever and witty to deceive others. Seeks to live at the expense of other people, leading to very funny situations. Clear examples are *Valbuena*, of *El pobre Valbuena*;

Górritz, of *El método Gorritz*; Tejada, from *El pollo Tejada*; or Goya from *El fresco de Goya*.

-It should be noted his influence on later writers such as Mihura or Jardiel Poncela, who cultivated their most absurd aspect. Jardiel Poncela always felt admiration for him and stressed the importance of this dramaturg.

For all the above, we note that Enrique García Álvarez was an author under the constraints of the género chico, but with a certain dose of originality that has not been recognized with the passage of time. His comedy, based on his plays, was perhaps the craziest of the authors of the time, but needed to move many more springs to transcend in Literature. His talent was detected not only by his contemporaries, but also by his immediate successors, who praised his attitude and his ability to create.